КРИЗИСЪ ТЕАТРА

Сборникъ статей.

Ю. СТЕКЛОВЪ. Театръ или кукольная комедія?
В. БАЗАРОВЪ: Бытъ или мистерія?
В. ШУЛЯТИКОВЪ: Новая сцена и новая драма.
В. ЧАРСКІЙ. Художественный театръ
В. ФРИЧЕ. Театръ въ современномъ и будущемъ обществѣ

Кн-во „Проблемы Искусства“



КРИЗИСЪ ТЕАТРА

Сборникъ статей.

Ю. СТЕКЛОВЪ: Театръ или кукольная комедія? — В. БАЗАРОВЪ: Быть или мистерія? — В. ШУЛЯТИКОВЪ: Новая сцена и новая драма. — В. ЧАРСКІЙ: Художественный театръ. — В. ФРИЧЕ. Театръ въ современномъ и будущемъ обществѣ.

Книгоиздательство „Проблемы искусства"

МОСКВА.
Тип. „Печатное Дѣло", бывш. Ф. Я. Бурче. Тверск. бул., д. Ягодковскаго.
1908.

Театръ или кукольная комедія?

„Театръ". Книга о новомъ театрѣ. Сборникъ статей А. Луначарскаго, Е. Аничкова, А. Горнфельда, Александра Бенуа, Вс. Мейерхольда, Ѳедора Сологуба, Георгія Чулкова, С. Рафаловича, Валерія Брюсова и Андрея Бѣлаго.— Изд. „Шиповникъ". Спб., 1908. Стр. 289. Цѣна 2 рубля.

I.

Обладающій безспорнымъ нюхомъ „Шиповникъ" издалъ книгу, посвященную вопросу или, точнѣе, вопросамъ о „новомъ" театрѣ. *Новомъ* въ смыслѣ настоящаго или будущаго— неважно: въ книгѣ говорится и о томъ, и о другомъ. Разъ юркое издательство заговорило объ этой темѣ,—значитъ это тема злободневная. И немудрено; современное броженіе и ломка, совершающіяся въ области искусства вообще, не могли не задѣть и театра. Модернистское теченіе, съ такимъ шумомъ ворвавшееся въ поэзію и живопись, вторглось и въ драму. И здѣсь оно пыталось реформировать, и здѣсь оно сулило довѣрчивымъ и мятущимся людямъ безвременья новыя цѣнности и новыя линіи, и здѣсь оно закончило плачевнымъ и въ то же время смѣшнымъ фіаско. Но тѣмъ не менѣе оно успѣло достаточно напутать, взбаломутить и напустить туману. Много было званыхъ, но мало оказалось избранныхъ. Любители новизны во что бы то ни стало, искатели неизвѣданныхъ ощущеній, неврастеническіе модники, ждавшіе отъ декадентскаго театра „новаго слова", очутились на распутьи. Хмѣль еще не прошелъ, голова кружится, на душѣ скверно и тошно. И вотъ они подводятъ итоги. Какой жалкій балансъ! Какое отсутствіе перспективъ! Какое полное банкротство! Какой Katzenjammer!

Въ сборникѣ „Шиповника" для разсмотрѣнія вопроса о новомъ театрѣ собралась, какъ говорятъ хохлы, „компанія

невелычка але честна". Здѣсь и критикъ по недоразумѣнію, эстетъ съ пустой душой, изрыгающій злобную хулу на философію пролетаріата, но за то истерически воспѣвающій плясунью Дунканъ (Горнфельдъ); модничающій „ученый", заигрывающій и съ революціей, и съ декадентствомъ, какъ истинный гелертеръ, пускающій пыль въ глаза сомнительной эрудиціей, начинающію свою статью непремѣнно итальянской цитатой („Dirietro guarda e fa ritroso calle". *Dante*!) и недавно уличенный въ незнаніи того, что Филиппи и Ботичелли—одно и то же лицо; здѣсь и узколобая жертва декадентскихъ софистовъ, пресловутый и архи-ограниченный режиссеръ Мейерхольдъ; здѣсь и „мистическій анархистъ" (эта порода не боится военныхъ судовъ!) г. Чулковъ; и папа декадентовъ В. Брюсовъ; и Андрей Поприщинъ, сирѣчь Бѣлый, испанскій король; и наконецъ—сбѣжавшій изъ Бедлама колдунъ Ѳедоръ Сологубъ. Одинъ А. Луначарскій попалъ въ эту честную компанію по недоразумѣнію—и вскорѣ послѣ выхода сборника ему пришлось въ „Образованіи" (прежнемъ „Образованіи", до перехода его въ руки той же компаніи) открещиваться и отплевываться отъ своихъ случайныхъ сосѣдей по заведенію „Шиповникъ".

Большинство участниковъ „Книги о новомъ театрѣ" сходятся на томъ, что современный театръ переживаетъ глубокій кризисъ. Но въ чемъ заключаются причины послѣдняго,—на этотъ счетъ каждый молодецъ отвѣчаетъ на свой образецъ. Въ концѣ концовъ у нихъ не поймешь: то ли дѣло въ содержаніи пьесъ, въ выборѣ темъ новой драматургіи, то ли въ характерѣ декорацій и вообще сценической обстановки, или въ игрѣ актеровъ, въ ихъ отношеніи къ режиссеру, въ отношеніи артистовъ къ зрителямъ и т. д. Ясно одно: почти всѣ они отвергаютъ реалистическій театръ, сочувствуютъ театру „условному" или „символическому" (или декадентскому—какъ угодно), почти всѣ желаютъ превратить театральное „дѣйство" въ мистерію, придать ей какой-то религіозный характеръ.

Это поразительно, до чего сильна мода. Нынѣ пошла мода на религіозность—по крайней мѣрѣ, на словахъ. Таковъ послѣдній лозунгъ переживаемаго реакціоннаго момента. Для господъ Мережковскихъ, Сологубовъ, Бердяевыхъ, Вяч. Ивановыхъ и Философовыхъ наступило раздолье. О чемъ бы ни заговорили люди, даже безусловно здоровые, безусловно

невѣрующіе, они ни къ селу ни къ городу приплетаютъ религію, благо бумага все вытерпитъ. „Религія", „религіозный" и пр. пестрятъ, конечно, и разбираемый сборникъ „Шиповника". И даже такіе писатели, какъ нашъ товарищъ А. Луначарскій, поддался общему повѣтрію и злоупотребляетъ этими *словами*, хотя старается подставить въ нихъ другой смыслъ. Напрасныя усилія: слова имѣютъ свой особый смыслъ, установившійся и выработавшійся исторически; этимологическими же толкованіями, вродѣ того, что слово *religio* обозначало связь и т. п., ничего не подѣлаешь и ничего не замажешь. Предоставимъ мертвымъ хоронить мертвыхъ, а сами не будемъ присосѣживаться къ ихъ работамъ и вводить людей въ заблужденіе.

За исключеніемъ этого общаго непріятнаго тона, въ остальномъ статьи авторовъ, какъ мы говорили, отличаются удивительной разноголосицей. Наличность кризиса они признаютъ всѣ, но въ чемъ онъ выражается, каковы его причины и средства къ ихъ устраненію,—здѣсь мнѣнія товарищей по сборнику сильно расходятся.

И не одинъ изъ нихъ не догадается спросить себя: да полно, существуетъ ли дѣйствительно этотъ кризисъ? Не имѣемъ ли мы здѣсь дѣла съ бурей въ стаканѣ воды,—съ бурей, которая бушуетъ тѣмъ сильнѣе, чѣмъ уже районъ ея дѣйствія? До сихъ поръ искусство, въ томъ числѣ и театральное, въ силу денежнаго характера, человѣческихъ отношеній, являлось удѣломъ сравнительно ограниченныхъ кружковъ. Среди этихъ кружковъ, баловней судьбы, которымъ доступны всѣ наслажденія и всѣ успѣхи, быстро наступаетъ пресыщеніе и—естественный результатъ его—недовольство настоящимъ и истерическая погоня за новизной, за новой пищей для притупившихся нервовъ. Отсюда часто крики о кризисѣ, котораго нѣтъ, о необходимости преобразованій, которыя ни для кого въ сущности не нужны. Знакомъ ли народъ съ „натуралистическимъ" театромъ, который всѣ Мейерхольды готовы утопить въ ложкѣ воды? Оттолкнулъ ли онъ реалистическія драмы? Напротивъ, мы знаемъ, что только въ послѣднее время широкія массы народа (и въ частности пролетаріата) получили возможность пріобщиться къ сокровищницѣ искусства, въ томъ числѣ и драматическаго. И вотъ, здоровыя трудящіяся массы съ восторгомъ встрѣчаютъ тѣ произведенія драматическаго искусства, которыя декадентская клика силится изобразить,

какъ „превзойденный этапъ“. Вотъ почему людямъ, взявшимся писать о судьбахъ театра, надлежало обратить вниманіе и на эту сторону дѣла и, по крайней мѣрѣ, поставить вопросъ: не заключается ли очередная задача театральнаго дѣла въ приближеніи театра къ народу, въ популяризаціи великихъ произведеній драматургіи среди широкихъ массъ, въ содѣйствіи общедоступности театра? И если это будетъ сдѣлано, не прекратятся ли тогда толки о кризисѣ театра или, по крайней мѣрѣ, значительная доля ихъ [1]).

Повторяю, этого естественнаго вопроса сборникъ „Шиповника“ не ставитъ. Никому изъ участниковъ сборника [2]) онъ просто не приходитъ въ голову. Всѣ они вертятся вокругъ да около главнаго вопроса, всѣ они говорятъ не столько о кризисѣ театра, сколько о кризисѣ въ собственныхъ головахъ, о броженіи въ своихъ узкихъ кружкахъ, въ кружкахъ эстетовъ и декадентовъ разныхъ мастей. Приходится заняться скверной и непріятной работой и по возможности шагъ за шагомъ прослѣдить ихъ заключенія и промахи ихъ незрѣлой мысли. Впрочемъ, въ результатѣ этого незавлекательнаго анализа мы будемъ вознаграждены въ томъ отношеніи, что увидимъ „messieurs les décadents peints par eux-mêmes“ и сможемъ на основаніи ихъ собственныхъ признаній констатировать *банкротство декадентскаго театра*.

Согласитесь, читатель, что для этого стоитъ прочесть странныя статьи сборника „о новомъ театрѣ“ и поблуждать по запутанному лабиринту мейерхольдо-сологубовскихъ разсужденій.

---

[1]) Нѣкоторые авторы (А. Луначарскій, Рафаловичъ) подходятъ къ этой темѣ, но касаются ея мимоходомъ и въ совершенно другой связи. Это не мѣшаетъ почти всѣмъ участникамъ сборника мечтать о возвращеніи современнаго театра къ средневѣковой мистеріи или къ античной трагедіи, т. е. придать ему характеръ религіознаго культа, въ интересахъ сближенія съ толпой. Но неужели народу нужно предоставлять театральныя зрѣлища только въ испорченномъ видѣ? Не напоминаетъ ли это шутку гр. Толстого, который для „общества“ написалъ „Дѣтство и Отрочество“, „Войну и Миръ“ „Анну Каренину“ и пр., а для народа началъ сочинять тенденціозныя сказочки съ ангелами, чертями и прочими пустяками? Вѣдь это же неуваженіе къ народу, господа реформаторы!

[2]) Оговоримся *разъ навсегда*: тов. Луначарскаго мы выдѣляемъ изъ пестрой клики сотрудниковъ „Шиповника“. Слишкомъ рѣзко онъ отличается отъ нихъ и по общему міросозерцанію, и по своимъ идеаламъ. Впрочемъ, онъ самъ отгородился отъ нихъ своими статьями въ „Образованіи“.

II.

Конечно не всѣ статьи сборника заслуживаютъ одинаковаго вниманія. Нѣкоторыя изъ нихъ, какъ напримѣръ, статья Горнфельда „Дузе, Вагнеръ, Станиславскій", А. Бенуа „Бесѣда и балетѣ" и отчасти Аничкова „Традиція и стилизація", написаны неизвѣстно для чего: онѣ или ничего не даютъ, кромѣ общихъ мѣстъ, или настолько проникнуты духомъ „и нашимъ, и вашимъ", что возиться съ ними составляетъ довольно скучное и безплодное занятіе. Если мы все-таки скажемъ о нихъ нѣсколько словъ[1]), то дѣлаемъ мы это, вопервыхъ для полноты рецензіи, а во-вторыхъ, для полноты картины, съ тѣмъ, чтобы впредь къ нимъ больше не возвращаться.

Г-нъ Горнфельдъ, какъ ему и полагается, сразу вскакиваетъ на своего любимаго россинанта устарѣлаго эстетизма и съ мѣста въ карьеръ заявляетъ, что онъ считаетъ „основнымъ во всякомъ искусствѣ", а значитъ—и въ театрѣ, *пріемы мастерства.* Бѣдняга и не воображаетъ, что во всякой отрасли искусства пріемы мастерства или формы тѣснѣйшимъ образомъ связаны съ содержаніемъ; онъ и не догадывается, что критика формы въ конечномъ счетѣ неизбѣжно переходитъ въ критику содержанія, а значитъ—и въ критику соціальную. Свое критическое убожество и умственную безпомощность онъ достаточно обнаружилъ въ своей книжкѣ „Книги и Люди", для того чтобы отъ этого господина мы могли ждать какихъ либо серьезныхъ указаній относительно будущаго театра. Онъ даже и не понимаетъ постановки вопроса о борьбѣ двухъ основныхъ направленій въ современной драматургіи. Онъ искренно усматриваетъ одинаково „новыя цѣнности въ драмѣ Вагнера и Ибсена, въ одухотворенной пляскѣ Изадоры Дунканъ, въ общемъ складѣ театра Станиславскаго, въ субъективизмѣ Дузе. Можно бы,—прибавляетъ онъ съ обезоруживающимъ добродушіемъ и наивностью,—можно бы назвать еще кое-что". Хороша эта „одухотворенная пляска Изадоры Дунканъ", наряду съ Ибсеномъ и Станиславскимъ. Но еще лучше это „еще кое-что".

Отъ такого мудреца многаго ждать не приходится. Онъ можетъ дать нѣсколько отрывочныхъ, порою вѣрныхъ, порою нелѣпыхъ замѣчаній объ отдѣльныхъ явленіяхъ, но „что къ

[1]) О г. Аничковѣ см. ниже, въ связи съ декадентами и „условниками".

чему“—это ему не дано. Калейдоскопъ разрозненныхъ мыслей, высказанныхъ всегда ad hoc, не связанъ у него единой точкой зрѣнія, не освѣщается какими нибудь цѣлостными и общими положеніями. Это импрессіонистъ въ худшемъ смыслѣ слова и никакая тщательная отдѣлка фразъ или увѣренный тонъ знатока не въ силахъ скрыть и искупить бѣдность его мысли.

Въ другомъ родѣ хорошъ Александръ Бенуа со своей „Бесѣдой о балетѣ“, написанной въ формѣ діалога между чиновнымъ балетоманомъ и чудакомъ художникомъ, который мечтаетъ о поднятіи балета на ступень высочайшаго искусства и о приданіи ему мистико-религіознаго характера (конечно безъ мистики, религіи и Аполлона въ наше время не обойдешься!). Эту статью пріятно читать послѣ сытнаго обѣда; ее можно порой счесть за пародію. „Бесѣда о балетѣ“ сильно напоминаетъ разговоры Донъ-Кихота съ Санхо-Пансо. И слѣдуетъ признаться, что въ этой „бесѣдѣ“ простоватый сановникъ бываетъ иногда симпатичнѣе рыцаря Печальнаго Образа, ибо онъ частенько говоритъ, „то, что есть“, въ то время какъ рыцарь Ламанчскій поретъ невыносимую чушь и сбиваетъ съ толку.

Вотъ нѣкоторые отрывки изъ ихъ разговоровъ.

Художникъ.—Въ балетѣ заключена та литургичность, о которой мы (?) стали усиленно мечтать за послѣднее время.

Балетоманъ.—Nous y sommes. Я ожидалъ, что вы придете къ литургіи, къ Богу, къ соборности. Неужели же нельзя говорить объ искусствѣ, не затрагивая теологическихъ вопросовъ? *Мнѣ кажется, соль балета въ танцѣ, а вовсе не въ какой-то литургичности...*[1])

Художникъ.—Рѣчь идетъ о чемъ-то болѣе полномъ, нежели пантомима, и болѣе полномъ именно благодаря присутствію въ немъ, помимо музыки и драматическаго жеста, еще жестовъ абсолютно эстетическаго характера, которые *мнѣ хочется* назвать литургическими...

Балетоманъ.—Вотъ вы заговорили и о Богѣ... Въ балетѣ я признаю улыбки балеринъ (за которыя ихъ теперь штрафуютъ), но ей-ей мнѣ дѣла нѣтъ до улыбки божества и до литургіи..... Для меня именно „послѣобѣденная вздорность“ и составляетъ главную прелесть балета.

---

[1]) Курсивъ, гдѣ неоговоренъ, вездѣ мой.

Художникъ съ этимъ грубымъ утилитаризмомъ, конечно, не согласенъ, но ироническимъ замѣчаніямъ своего собесѣдника Санхо-Пансо онъ противопоставляетъ такія пошлыя благоглупости въ стилѣ „мистическаго анархизма", что читатель по неволѣ предпочитаетъ желудочную философію сытаго „здраваго смысла", излагаемую сановнымъ балетоманомъ. По мнѣнію художника, „главный смыслъ" балета „въ улыбкѣ божества"; особой сладостью обладаетъ „улыбка сквозь слезы, улыбка меланхоліи", на что балетоманъ саркастически замѣчаетъ:

— Отчего бы вамъ сейчасъ не заговорить о религіи страдающаго Діониса?

Въ отвѣтъ на это художникъ разражается градомъ глубокомысленныхъ афоризмовъ, вродѣ того, что „улыбкой можетъ явиться движеніе не однѣхъ губъ, но и всего тѣла". „Танецъ ничто иное, какъ „улыбка во весь ростъ", „улыбка всѣмъ тѣломъ". Онъ снова и снова лопочетъ что-то о Богѣ, о литургіи, о „священномъ смыслѣ" балета. „Мнѣ,—говоритъ онъ, начитавшись Вяч. Иванова, духъ котораго паритъ надъ сборникомъ „Шиповника",—мнѣ кажется совершенно возможнымъ и даже въ высшей степени желательнымъ появленіе въ балетѣ настоящихъ религіозныхъ мистерій". Балетъ, „мистическій характеръ" котораго для г. Художника стоитъ внѣ сомнѣній, „можетъ возродить самую сцену, онъ ей можетъ дать тотъ таинственно-литургичеекій (!) характеръ, по которомъ мы томимся"[1]). Его реформа балета „вся зиждется на вѣрѣ въ помощь боговъ (даже не одного Бога, а боговъ!—Ю. С.). Спросимъ съ вѣрой, и намъ дастся, что спросимъ".

Къ чему же сводится эта грандіозная реформа, которая должна „возродить самую сцену" и для успѣха которой приходится въ нашъ безбожный вѣкъ апеллировать ко всему Олимпу—не чиновному, а настоящему? Послушаемъ нашего художника.

Итакъ, нужно „перемѣнить самый характеръ танца" (въ

---

[1]) Соціальное настроеніе юродствующаго въ балетѣ „таинственно-литургическаго" мистика отчасти выясняется изъ слѣд. отрывка: „Необходимо найти новый стиль передавать „славянское настроеніе", не прибѣгая къ трафарету Римскаго... И какъ бы хотѣлось, чтобы случилось это завтра, послѣзавтра... пока мы еще имѣемъ настоящую русскую деревню-вдохновительницу, а вся Россія не превратилась еще въ избирательный околотокъ или фабричный митингъ". Вотъ такъ мистикъ, вотъ такъ анархистъ!

мистико-литургическомъ духѣ, конечно), „подобрать такую труппу, которая благоговѣйно относилась бы къ дѣлу". Слѣдуетъ, пожалуй, еще измѣнить костюмы, завести „декораціи почти монохромныя, точно огромные рисунки тушью или гравюры"; ставить танцы иногда въ видѣ силуэтовъ, иногда въ видѣ барельефовъ, построить широкую, полукруглую сцену съ двойной высотой для софитовъ, снести кулисы—и... и „получится нѣчто совершенно иное,—высоко прекрасное".

И это все?! Все!

Нѣтъ, далеко г. А. Бенуа до Сологуба. Искусству втиранія очковъ читающей публикѣ онъ еще не научился. Такъ вотъ для чего онъ собирался тревожитъ боговъ, говорилъ о литургіяхъ, мистеріяхъ, тайнахъ и пр.! Правъ, тысячу разъ правъ ограниченно-самодовольный Санхо-Пансо, когда терпѣливо выслушавъ разглагольствованія Художника, резюмируетъ: „все слова и слова!" А когда Художникъ заговариваетъ о „молитвенномъ экстазѣ" зрительной залы въ дни удачныхъ балетныхъ представленій, предлагая „проникновенно благодарить божество за дарованную *сверхъестественную* (курсивъ подлиника), радость", неумолимый Балетоманъ спокойно объясняетъ „электризацію" публики въ балетѣ, случающуюся чаще, чѣмъ гдѣ либо, просто „опьяненіемъ", получающимся вслѣдствіе пляса (а можетъбыть, и вслѣдствіе особенно откровенныхъ костюмовъ)". И дальше онъ прибавляетъ съ убійственной ироніей:

—„Я не хочу съ вами соглашаться и видѣть во всемъ этомъ „милость Божью". Вообще я не чуждъ религіозныхъ настроеній и j'ai ma petite religion pour moi, но выносить ее на стогны мнѣ противно, и говорить о Богѣ по поводу балета, я, несмотря на всю мою беззавѣтную преданность балету, считаю чуть-чуть кощунственнымъ".

Это не кущунственно, а просто смѣшно. Особенно же смѣшно то, что, несмотря на свои препирательства съ его превосходительствомъ, господинъ художникъ въ сущности стоитъ съ нимъ на общей почвѣ. Въ балетѣ онъ ищетъ „улыбки", чистой, ничѣмъ неомраченной радости, безпримѣснаго веселія; драму же онъ не любитъ за ея дидактическую утилитарность и за изображеніе житейской борьбы и соціальныхъ конфликтовъ. И художникъ, и балетоманъ ходятъ смотрѣть балетъ, чтобы развлечься и повеселиться. Но въ то время какъ второй не скрываетъ своихъ вкусовъ, первый силится обста-

вить свои симпатіи къ балету наборомъ пустыхъ словъ о различныхъ высокихъ матеріяхъ. Его превосходительство менѣе лицемѣренъ и потому болѣе симпатиченъ.

До реформы же „самой сцены“ г. художнику далеко, да и не его ума это дѣло.

III.

Теперь мы переходимъ къ тѣмъ статьямъ сборника, которыя связаны нѣкіимъ внутреннимъ единствомъ. Всѣ онѣ съ большей или меньшей убѣдительностью и съ большимъ или меньшимъ талантомъ бьютъ, такъ сказать, въ одну точку; всѣ онѣ такъ или иначе не удовлетворены реалистическимъ театромъ и склоняются къ „новому“ театру — „условному“ по пріемамъ постановки и „декадентскому“ по содержанію. Сюда относятся статьи Рафаловича, Чулкова, Аничкова, Мейерхольда, Брюсова и Сологуба (позиція Бѣлаго на этотъ разъ нѣсколько своеобразна).

Г. Рафаловичъ въ своей статьѣ „Эволюція театра (краткій историческій синтезъ)“ является однимъ изъ „многихъ“, которые, по его словамъ, отрицаютъ современный театръ, гнѣвно отворачиваются отъ него, бросаются изъ стороны въ сторону и „бродятъ наощупь“ въ темнотѣ, не видя пути и не находя выхода. Онъ рѣзко ощущаетъ „отчужденность зала отъ сцены, актера отъ *зрителя*“. Вся бѣда такихъ недовольныхъ и заключается въ томъ, что они видятъ въ театрѣ зрителя, а не *зрителей*. Вѣдь черезъ три страницы авторъ самъ вспоминаетъ, что „можетъ быть, главнымъ признакомъ нашей современной культуры слѣдуетъ считать ту классовую обособленность, то различіе міропониманій и вслѣдствіе этого и способовъ мышленія и выраженія, которыхъ не зналъ древне-греческій міръ“

Въ томъ-то и дѣло! Современное общество рѣзко раздѣлилось на классы съ различными интересами, стремленіями, взглядами и симпатіями, съ различнымъ міровоззрѣніемъ и пониманіемъ прекраснаго. Въ средневѣковыхъ мистеріяхъ, какъ указываетъ Рафаловичъ, еще сохранялась какая-то внутренняя связь между толпой и исполнителями (прибавимъ, между массой и

авторами); „была общая почва, почти совмѣстное творчество“. Общая почва и теперь есть, но у кого? Тѣ, кто сочувствуетъ соціальной и реалистической драмѣ, не могутъ, *органически* не могутъ сочувствовать кукольнымъ комедіямъ Метерлинка (перваго періода) или дѣтскимъ упражненіямъ Блока (см. его „Лирическія драмы“, изданныя тѣмъ же „Шиповникомъ“); тѣ, чьи симпатіи принадлежатъ славнымъ традиціямъ Художественнаго Театра, не могутъ благосклонно взирать на паясничества Мейерхольда или на нынѣшнія попытки Станиславскаго заткнуть за поясъ даже самого Мейерхольда въ области условныхъ постановокъ. Здѣсь различная психологія, различное настроеніе, вытекающее изъ соціальныхъ различій, [1]) здѣсь не можетъ быть общей почвы.

Сначала кажется, что г. Рафаловичъ понимаетъ это. Онъ признаетъ заслуги реализма въ театрѣ, [2]) онъ упоминаетъ о „тѣсной связи“ между развитіемъ театра и общественной эволюціей. Но авторъ не былъ бы достойнымъ сотрудникомъ „Шиповника“, если бы онъ остановился на этихъ признаніяхъ, еслибы онъ сосредоточилъ свое вниманіе на приближеніи театра къ народу въ смыслѣ его общедоступности и на обогащеніи современнаго репертуара художественнымъ изображеніемъ могучихъ соціальныхъ конфликтовъ, раздирающихъ современное общество и приближающихъ наступленіе царства свободы и расцвѣтъ освобожденнаго искусства. И вотъ онъ, воздавши должное Богови реализма, переходитъ къ восхваленію кесарева декадентства или, какъ онъ предпочитаетъ выражаться, символизма, стараясь провести между ними принципіальное различіе. Онъ доходитъ даже до утвержденія, что „если сопоставить литературу съ общественностью, то декадентовъ придется сблизить съ анархистами, а символистовъ съ соціалистами“.

Такимъ образомъ, Ибсенъ, который (если вообще можно зачислять его въ какія нибудь категоріи) скорѣе всего можетъ быть признанъ анархистомъ, попадаетъ въ соціалисты. Къ тому же вѣдомству причисляется и Метерлинкъ, и Гауптманъ, и Гамсунъ! Не потому ли, что символисты, по утвержденію г.

---

[1]) См. сборникъ „Литературный Распадъ“, гдѣ этотъ вопросъ разсматравается подробно.

[2]) „Сближенія зрителя съ героемъ, приближенія перваго ко второму путемъ реальнаго изображенія среды и условій жизни добивался и добивается реализмъ, и въ этомъ его несомнѣнная и большая заслуга“.

Рафаловича, отрицаютъ реализмъ, „чувствуя потребность въ большей свободѣ, въ большемъ просторѣ, въ выходѣ изъ тюрьмы (!) узкихъ классовыхъ интересовъ?“

Въ чемъ же выражается ихъ выходъ изъ этой ужасной „тюрьмы“? Не въ томъ ли, что они въ своихъ произведеніяхъ по большей части умалчиваютъ объ этихъ „узкихъ классовыхъ интересахъ“, предпочитая общія темы, въ родѣ: Рока, Жизни, Смерти и пр.? Такого ли „возвращенія къ первоосновамъ театра“ должны мы желать? Это ли создастъ „всенародность“ театра, о которой мечтаетъ г. Рафаловичъ? Да и что означаетъ эта всенародность въ нашемъ классовомъ обществѣ? Тысячу такихъ вопросовъ можно бы поставить нашимъ реформаторамъ театра, но мы пока ограничимся однимъ: неужели г. Рафаловичъ полагаетъ, что возвращеніе „къ символикѣ религіозной или хотя бы мистической“, которая теперь нравится ему у символистовъ, примирима съ „всенародностью“ театра? Неужели онъ не понимаетъ, что эта черта характерна только для упадочной буржуазіи декадентскаго оттѣнка и меньше всего совмѣстима съ всенародностью?

Мы напротивъ увѣрены, что это былъ бы „путь обособленія театра отъ жизни всенародной“. Г. Рафаловичъ думаетъ, что по этому пути шелъ реалистическій театръ, достигшій завершенія у Станиславскаго. Мы же утверждаемъ, что на путь обособленія не отъ жизни всенародной (это общая фраза!), а отъ жизни прогрессивныхъ слоевъ общества театръ Станиславскаго начинаетъ вступать съ постановкой (и архи-утрированной постановкой) символическихъ пьесъ. А когда этотъ молодой писатель кончаетъ свою статью утвержденіемъ, что театръ „неизбѣжно долженъ отказаться отъ пріемовъ реализма“ и въ видѣ иллюстраціи къ будущимъ судьбамъ театра приводитъ театръ Комиссаржевской и Мейерхольда, то мы можемъ только пожалѣть его.

Мистическій анархистъ Чулковъ („Принципъ театра будущаго“) полагаетъ, что современный („мѣщанскій“) театръ отъ будущаго театра „отдѣленъ темной и нѣмой стѣной“. Называя нынѣшній театръ *мѣщанскимъ*, г. Чулковъ хочетъ подчеркнуть, что послѣдній удовлетворяетъ вкусамъ и запросамъ буржуазіи, а ужъ это одно его осуждаетъ. Допустимъ. Но во-первыхъ, развѣ современный театръ представляетъ нѣчто единое и однообразное? Развѣ можно валить въ одну кучу драмы Горькаго,

Мирбо, Бетхера, д'Аннунціо, Метерлинка, Ибсена и т. д.? Развѣ онѣ удовлетворяютъ вкусамъ одного и того же круга читателей и зрителей? И во-вторыхъ, развѣ тотъ будущій театръ, о которомъ мечтаютъ „мистическіе" реформаторы, не будетъ созданъ по образу и подобію буржуазіи? Скажутъ: *какой* буржуазіи? Въ томъ то и дѣло, что не только современная театральная публика состоитъ изъ различныхъ, зачастую прямо противоположныхъ элементовъ, но и въ рядахъ самой буржуазіи имѣются различныя группы и теченія. И не только въ каждую данную минуту на ряду съ буржуазіей демократической и прогрессивной существуетъ буржуазія упадочная и реакціонная, но этотъ классъ не оставался равнымъ себѣ на протяженіи исторіи. Буржуазія знала свой героическій періодъ подъема, расцвѣта и активной борьбы—и тогда она творила сначала романтическую, а затѣмъ реалистическую драму. Позже для нея или для значительныхъ группъ ея наступилъ періодъ упадка, разочарованія, неувѣренности въ завтрашнемъ днѣ, страхъ передъ роковыми силами неумолимаго историческаго процесса, грозившаго ей гибелью,—и тогда она начала создавать декадентскій, мистическій театръ.

Пусть г. Чулковъ, настроенный какъ буржуа эпохи декаданса, называетъ этотъ театръ „лирическимъ",—сущность дѣла отъ этого не мѣняется. Онъ самъ признаетъ, что „лирика въ современномъ театрѣ—это великій признакъ необычайной усталости поэта. Поэтъ утомленъ множествомъ темныхъ противорѣчій, которыя жадно и безстыдно терзаютъ нашу жизнь". Обращаясь къ творчеству типичнаго декадента — Метерлинка, авторъ видитъ въ его драмахъ „лицо Смерти и лицо Любви, и вокругъ этого двуединаго (!) начала странныхъ людей, подобныхъ маріонеткамъ". И самъ Метерлинкъ говоритъ про своихъ персонажей: „Она (смерть) окружена сонмомъ слабыхъ существъ, хрупкихъ, трепещущихъ и пассивно мечтательныхъ". Почти всѣ драмы его, какъ замѣчаетъ г. Чулковъ, „исполнены необычайныхъ предчувствій". Характерно, что при этомъ г. Чулковъ перечисляетъ только тѣ пьесы Метерлинка („Непрошенная", „Слѣпые", „Внутри", „Смерть Тентажиля"), въ которыхъ особенно ярко отразилась психика растеряннаго неврастеника эпохи буржуазнаго декаданса и въ которыхъ собственно даже нѣтъ дѣйствія, а только „рядъ видѣній" разстроеннаго и расшатаннаго ума.

Утверждая, что душа современнаго лирическаго театра обращена къ будущему и что въ ней, какъ въ зеркалѣ, отражается будущая культура, г. Чулковъ вмѣстѣ съ тѣмъ готовъ допустить, что не всѣ лирическіе драматурги являются предвѣстниками будущаго театра (и за то спасибо!). «Иные изъ нихъ,—говоритъ онъ,—своими драмами лишь свидѣтельствуютъ объ успѣхахъ буржуазной культуры и по переживаніямъ своимъ—мѣщане, вполнѣ опредѣлившіеся». Сюда онъ относитъ Пшибышевскаго съ его вульгарнымъ модернизмомъ, Ведекинда съ его поверхностнымъ и грубымъ отношеніемъ къ проблемѣ пола и любви, д'Аннунціо съ его псевдо-аристократической пышностью, Гофмансталя съ его безсильнымъ и безплоднымъ эстетизмомъ и Шницлера съ его дешевымъ скептицизмомъ.

Прекрасно. Но въ такомъ случаѣ много ли останется отъ „современнаго лирическаго театра" послѣ произведеннаго самимъ его апологетомъ избіенія „лирическихъ" младенцевъ? Метерлинкъ да еще Блокъ (risum teneatis, amici!) съ его дѣтскими опытами, напоминающими пародіи въ уличныхъ газетахъ! Этого какъ будто маловато для созданія будущаго „религіознаго" (непремѣнно, конечно, религіознаго) театра. Вдобавокъ, столь неожиданное отреченіе г. Чулкова отъ бѣдныхъ „лирическихъ драматурговъ" врядъ ли кого способно ввести въ заблужденіе. Подобно лукавому тирану, припертому къ стѣнѣ народнымъ возмущеніемъ, г. Чулковъ охотно выдаетъ головой цѣлый рядъ своихъ друзей и любимцевъ, чтобы спасти хоть пару единомышленниковъ отъ заслуженной кары и отстоять хоть частицу своихъ прерогативъ. Напрасная хитрость! Но если въ сорную корзину исторіи бросаются Пшибышевскій, Шницлеръ, д'Аннунціо, Гофмансталь, то не сдобровать и самому Блоку съ Голубымъ, Незнакомкой и всѣмъ его „Балаганчикомъ". На удобрѣніе почвы для будущаго они пойдутъ развѣ въ видѣ золы.

Подобно всѣмъ „мистическимъ" декадентамъ (мистическимъ, главнымъ образомъ, въ смыслѣ туманности пониманія и стремленій), г. Чулковъ мечтаетъ о созданіи *религіознаго театра*. Впрочемъ, осуществленіе его онъ отлагаетъ до коммунистическаго строя. При этомъ говорится немало рѣзкихъ словъ о миѳотворчествѣ, непріятіи міра и другихъ вещахъ изъ арсенала мистическаго анархизма. Но послѣ всѣхъ этихъ выспренних разсужденій вдругъ обнажается ушко мистически-непріемлющаго

міръ анархиста; оказывается, что въ наше время нѣтъ темы „болѣе значительной, чѣмъ тема объ утвержденіи личности“, и что наряду съ ложнымъ индивидуализмомъ „есть и другой истинный индивидуализмъ“, которому принадлежатъ всѣ симпатіи г. Чулкова. „Путь истиннаго и мистическаго индивидуализма это путь свободы чрезъ непрерывную революцію (!) и путь любви чрезъ религіозное творчество“. Немного невразумительно, но въ сущности ясно. Индивидуализмъ, изгнанный въ дверь, возвращается черезъ окно, прикрывшись маской „мистическаго анархизма“. Das ist der langen Rede kurzer sinn. „Современность исполнена мятежныхъ противорѣчій“ — и мы удалимся отъ нея подъ сѣнь возрожденнаго истиннаго индивидуализма, закутавши его моднымъ покрываломъ „мистическихъ“ словесъ. Нужды нѣтъ, что эти словеса—мѣдь звенящая и кимвалъ бряцающій.

И когда г. Чулковъ сообщаетъ намъ, что „театръ будущаго въ основу свою долженъ положить *реализмъ*“, то мы ему уже не вѣримъ. Тѣмъ болѣе, что онъ спѣшитъ пояснить: „реализмъ не въ смыслѣ поверхностнаго эмпиризма, а въ смыслѣ увѣренности въ абсолютную (—ой?) цѣнность (—й?) вещей“. Отъ такого чулковскаго „реализма“ избави насъ Богъ!!

Съ г. Аничковымъ („Традиція и стилизація“) мы приближаемся къ центральному пункту разбираемаго сборника, къ статьѣ Мейерхельда. Аничковъ говоритъ не столько о содержаніи пьесъ, сколько объ ихъ постановкѣ на сценѣ. Онъ старается отстоять необходимость и право „стилизаціи“, о которой за послѣдніе годы столько кричали. Что же представляетъ эта прекрасная Незнакомка, которой пока не посвящали плохихъ декадентскихъ стиховъ à la Блокъ, но о которой исписали массу бумаги? Увы! Послѣ многоученой статьи профессора законченныя недоумѣнія читателя не разсѣиваются, а усиливаютсл.

Существуетъ, видите-ли, грозная старушка съ ридикюлемъ, передъ которой дрожатъ артисты, декораторы и режиссеры, и стонетъ звукъ рѣчей, скованы жесты, не слушается кисть. Это—традиція! Но къ счастью у нея есть „молодая и прекрасная“ сестра—противница, ученица, превзошедшая учительницу свою, необходимая спутница старушки съ ридикюлемъ—*стилизація*.

У каждаго артиста есть свой стиль, говоритъ г. Аничковъ. Если артистъ отброситъ *расхолаживающія* его указанія науки,

скажетъ себѣ: да какое мнѣ дѣло, современному человѣку? покойся мирно въ своей логикѣ, поэтъ; если онъ даже дерзнетъ сверхъ-поэтизировать, онъ будетъ воспроизводить поэта *въ своей собственной стилизаціи*. „Молодая сестра—противница старушки съ ридикюлемъ—стилизація заполнитъ тогда сцену своимъ веселымъ суѣхомъ и поведетъ артистовъ, исполняющихъ пьесу, въ задорномъ хороводѣ". Неужели, читатель, дѣло для васъ и теперь не ясно? Нѣтъ? Признаемся, къ стыду нашему, что и для насъ этотъ наборъ словъ, характерный для г. Аничкова, ничего не выяснилъ. И даже примѣръ Гамлета во фракѣ (sic!) врядъ-ли способенъ помочь горю.

Противорѣчитъ-ли стилизація научному изученію изображаемой эпохи? Съ одной стороны, какъ будто противорѣчитъ („расхолаживающія" указанія науки), съ другой — нѣтъ. Старушка съ ридикюлемъ, окруженная „столбомъ пыли отъ старыхъ книгъ", тянетъ назадъ и убиваетъ порывы артистовъ, а стилизація развязываетъ имъ руки и дѣлаетъ ихъ творцами. Прекрасно. Но вотъ передъ нами восемнадцатый вѣкъ Вилье-де-Лиль-Адана, Анри-де-Ренье и „нашего Кузьмина"; это такой же нашъ воспроизведенный, не всамдѣлешній, какъ картина Ла-Туша, словомъ — стилизованный. Всюду здѣсь, говоритъ Аничковъ, XVIII вѣкъ претворенъ, какъ бы продолженъ, углубленъ и осмысленъ по своему. „Но удалось все это потому, что восемнадцатый вѣкъ *былъ изученъ*". Значитъ, пыльные фоліанты не мѣшаютъ стилизаціи? Очевидно, нѣтъ. Напротивъ, какъ оказывается, въ основѣ стилизаціи лежитъ научное изученіе. Мало того, если стать на точку зрѣнія г. Аничкова, то стилизація есть нѣчто вѣчное и неизбѣжное. И дѣйствительно, если у каждаго живописца или артиста есть свой стиль, то иначе и быть не можетъ. Всегда и всѣ стилизовали изображаемое [1]), но о такой ли стилизаціи говоритъ г. Мейерхольдъ?

„Стилизація,—меланхолически замѣчаетъ въ концѣ концовъ г. Аничковъ,—синонимъ пошлаго модничества."

Боимся, что это такъ, и что жертвой моды сдѣлался самъ г. Аничковъ.

---

[1]) Г. Аничковъ самъ путаетъ читателя и сбиваетъ его съ толку своими неумѣстными отклоненіями и игрой словъ, такъ напр., когда онъ говоритъ о „стилизаціи театральнаго дарованія у шансонетныхъ артистовъ" и о томъ, что „Иветъ Гильберъ создала свой стиль".

IV.

Теперь мы вступаемъ in medias res вопроса о „новомъ“ театрѣ.

Самой интересной, типичной и обстоятельной статьей сборника является статья бывшаго режиссера театра Комиссаржевской въ Петербургѣ, г. Вс. Мейерхольда „Театръ (къ исторіи и техникѣ)“. При всей своей ограниченности и не самостоятельности г. Мейерхольдъ интересенъ своей видимой искренностью, убѣжденностью и прямолинейностью. Его недостатки имѣютъ даже (по крайней мѣрѣ, на нашъ взглядъ) свою положительную сторону. Именно такіе узкіе и фанатическіе люди, жадно ухватываясь за „новыя слова“, упрямо идутъ до конца и доводятъ ихъ до абсурда. Это могильщики всего искусственнаго и нежизнеспособнаго. Такую роль могильщика сыгралъ г. Мейерхольдъ для декадентскаго или условнаго театра.

Онъ самъ съ трогательной наивностью повѣдалъ намъ о своихъ злоключеніяхъ. Источникомъ послѣднихъ оказался „Театръ-Студія“, который долженъ былъ открыться въ 1905 году въ Москвѣ, но такъ и не открылъ своихъ дверей для публики. Правда, г. Мейерхольдъ увѣряетъ насъ, что Театръ-Студія, несмотря на это, сыгралъ въ исторіи русскаго театра значительную роль и послужилъ образцомъ для „передовыхъ нашихъ театровъ“, но главнымъ образомъ ему удалось софистицировать, кажется, одного Мейерхольда. Послѣдній, такимъ образомъ, отожествляетъ свою особу съ передовыми теченіями въ русскомъ театрѣ, но это не бѣда: подобно всѣмъ маніакамъ, г. Мейерхольдъ не страдаетъ особенной скромностью [1]).

Театръ Студія основанъ былъ Станиславскимъсначала въ видѣ филіальнаго отдѣленія Художественнаго театра съ цѣлью насажденія въ провинціи серьезно поставленныхъ труппъи театровъ. Но скоро Театръ-Студія, подъ непосредственнымъ управленіемъ Мейерхольда, эмансипировался отъ Художественнаго театра и даже объявилъ ему войну. Онъ рѣшилъ стремиться къ об-

---

1) Въ другомъ мѣстѣ онъ говоритъ: „Борьбу съ натуралистическими методами взяли на себя Театры Исканій и нѣкоторые режиссеры—Театръ Студія въ Москвѣ, Станиславскій („Драма Жизни“), Gordon Craig (Англія), Reinhard (Берлинъ), я (Петербургъ)“. По этому поводу Луначарскій остроумно замѣчаетъ: „Словомъ, какъ говоритъ хохолъ-старшина въ анекдотѣ: Зибралось усе наше начальство: Ваше Величество, становой та я“.

новленію драматическаго искусства новыми формами и пріемами сценическаго исполненія. Онъ, говоря слогомъ г. Мейерхольда, „стремглавъ бросился въ бездну", куда толкало его стремленіе „найти *новымъ вѣяніямъ въ драматической литературѣ* соотвѣтствующія *новыя формы воплощенія* ихъ на сценѣ". Сначала иниціаторы этой реформы не собирались „такъ дерзко рвать съ прошлымъ", какъ они сдѣлали это впослѣдствіи, но логика вещей „толкала ихъ въ бездны" и показала, что эволюціонировать на этомъ пути не придется, а необходимо революціонизировать.

О какихъ же новыхъ вѣяніяхъ идетъ рѣчь? Не болѣе, не менѣе какъ *о декадентской литературѣ*. Г. Мейерхольдъ правъ: „*Новый театръ* выростаетъ *изъ литературы*" (курсивъ автора), а не наоборотъ. Далѣе онъ услужливо сообщаетъ, откуда есть пошла мейерхольдовская земля: „Гоненіе театральныхъ рецензентовъ (!) противъ натурализма подготовляетъ удобную почву для броженія въ театральной средѣ, но своими исканіями новыхъ путей, зачинатели условныхъ театровъ обязаны, съ одной стороны той пропагандѣ идей Новой драмы, какую повели на страницахъ единичныхъ художественныхъ журналовъ наши новые поэты [1]), съ другой—пьесамъ Мориса Метерлинка".

Итакъ, новый „условный" театръ созданъ декадентской литературой, какъ европейской, такъ и нашей отечественной. Это совершенно естественно. Поэтому вся критика, направляемая противъ формы и содержанія декадентской литературы, съ полнымъ правомъ можетъ быть обращена и противъ „условнаго" театра, его репертуара и техники. Мы не можемъ не согласиться съ „зачинателями" новаго театра: для пьесъ съ декадентскимъ содержаніемъ необходима была новая, анти-натуралистическая, „условная" постановка. Правда, и въ этомъ отношеніи можно было не заходить такъ далеко, какъ это дѣлалъ узко-фанатическій Мейерхольдъ; правда, не слѣдовало распространять новой сценической техники на всю драматургію цѣликомъ. Но изъ пѣсни слова не выкинешь. И смѣшно было бы требовать, чтобы на декадентской вербѣ выросли груши.

---

[1]) Въ примѣчаніи г. Мейерхольдъ называетъ Вал. Брюсова, Вяч. Иванова, Антона Крайняго, Пшибышевскаго, А. Волынскаго. Въ другомъ мѣстѣ онъ называетъ А. Ремизова. Журналы — это, конечно, „Вѣсы", „Вопросы Жизни", „Новый Путь". Къ участію въ Литературномъ бюро при Театрѣ-Студіи привлечены были сотрудники этихъ журналовъ; завѣдывалъ же этимъ бюро самъ Валерій Брюсовъ! C'est clair, какъ говорятъ французы.

Техника должна соотвѣтствовать содержанію, но въ „новомъ“ театрѣ техника поглотила все. Это отразилось и на разсужденіяхъ г. Мейерхольда: и въ его статьѣ вопросы техники заслоняютъ всѣ другіе вопросы. Впрочемъ, не настолько, чтобы мы не могли уловить тѣхъ требованій, которыя условный театръ предъявляетъ къ содержанію драмы.

Въ первой книгѣ „Литературнаго Распада“ мы писали о характерѣ модернистской драматургіи: „Герои этихъ произведеній отличаются расшатанной нервной системой, несуразностью въ рѣчахъ и поступкахъ, психической растерянностью и издерганностью; почти никогда нельзя понять прямыхъ причинъ ихъ недовольства, во многихъ случаяхъ трудно понять, гдѣ они живутъ и чего хотятъ, но это не мѣшаетъ имъ постоянно „бунтовать“ невѣдомо противъ чего и стремиться къ „тому, чего нѣту“, да подчасъ и быть не можетъ“.

„Въ противность классической трагедіи, гдѣ драматизмъ создается коллизіей могучихъ и жизненныхъ страстей, здѣсь мы имѣемъ дѣло съ головными, надуманными терзаніями и мелкими, какъ по источнику своему, такъ и по своимъ результатамъ, страстями; въ отличіе отъ классической трагедіи, гдѣ пьеса часто кончается гибелью героевъ, но гдѣ мы видимъ дѣйственную смерть, дающую начало новой жизни и составляющую основное условіе этой жизни, здѣсь торжествующая смерть выступаетъ въ качествѣ непреодолимой силы, убивающей и жажду, и смыслъ, и источники жизни. Въ классической трагедіи смерть можетъ быть ужасной, но она прекрасна, какъ умираніе матери-природы зимой, когда подъ глубокимъ снѣжнымъ покровомъ подготовляется близкій и радостный расцвѣтъ весны; въ модернистской драмѣ смерть, вѣнецъ созданія и неизбѣжная участь всего сущаго,—гадка, безсмысленна и противна, какъ „запахъ эфира въ солнечный день“[1]), какъ агонія умирающаго на грязной больничной койкѣ, какъ безнадежный конецъ вымирающаго міра. Получается театръ растерянныхъ масокъ и развинченныхъ маріонетокъ, поражающій своей ненатуральностью и ненормальностью огорошеннаго зрителя, который начинаетъ думать, что онъ попалъ въ Бедламъ или въ Шарантонъ, если только онъ самъ не принадлежитъ къ представителямъ fin de siècle'я и не зараженъ психикой распада,

---

[1]) Слова изъ одного давняго стихотворенія Метерлинка.

если онъ, однимъ словомъ, не почувствуетъ въ изломанныхъ герояхъ пьесы людей, близкихъ ему по настроенію и дѣйствіямъ".

Именно такая декадентская драма и составляетъ идеалъ г. Мейерхольда.

Драма, зародившаяся въ дифирамбическихъ служеніяхъ Діониса,—повѣствуетъ г. Мейерхольдъ, заглядывая въ гранки готовящейся къ печати книги Вяч. Иванова,—постепенно отдалялась отъ своихъ религіозныхъ истоковъ, и Маска трагическаго героя, въ судьбахъ котораго зритель видитъ свой рокъ, Маска отдѣльной трагической участи, въ которой воплощалось всечеловѣческое Я,—Маска эта съ теченіемъ вѣковъ постепенно объективировалась. Впослѣдствіи создался театръ „характеровъ". „Шекспиръ раскрываетъ характеры. Корнель и Расинъ ставятъ своихъ героевъ въ зависимость отъ морали данной эпохи, дѣлая ихъ матеріалистическими формулами (?)". По мнѣнію г. Мейерхольда, это, конечно, паденіе драмы. „Сцена удаляется отъ начала религіозно-общиннаго. Сцена отчуждается отъ зрителя этой своей объективностью. Сцена *не заражаетъ*, сцена *не преображаетъ*".

Такъ г. Мейерхольдъ пишетъ исторію. Не религіозно-общинное начало древней Греціи разложилось, уступивъ новымъ соціальнымъ отношеніямъ и новымъ формамъ искусства, а *сцена удалилась* отъ этого начала. О томъ, что формы эстетическаго воспріятія связаны съ исторической эволюціей общественности, что каждой крупной соціальной стадіи соотвѣтствуютъ свои художественныя формы, г. Мейерхольдъ и не подозрѣваетъ. Столь же мало догадывается онъ о томъ, что сила античной трагедіи заключалась не въ доказательствѣ всемогущества Рока, а въ могучихъ, титаническихъ страстяхъ дѣйствующихъ и борющихся героевъ трагедіи. Не въ ихъ трагической участи, а въ ихъ сильныхъ характерахъ и мужественныхъ порывахъ древній грекъ узнавалъ самого себя. Въ античной трагедіи отразилась вулканическая соціальная и политическая борьба, которая потрясала общины древней Эллады, боровшіяся за свое освобожденіе то отъ варваровъ, то отъ своихъ внутреннихъ угнетателей. Сцена заражала и преображала *не гибелью героя, а его сопротивленіемъ надвигающейся гибели.* Въ этой именно мужественной борьбѣ и порывахъ древній грекъ демократическаго періода и видѣлъ красоту и трагизмъ.

Но какъ бы тамъ ни было, г. Мейерхольдъ какъ будто

предъявляетъ къ театру высокія требованія. „Мы,—говоритъ онъ,—требуемъ отъ художника врачеванія и очищенія". ... „Мы хотимъ собираться, чтобы творить—„дѣять"—соборно, а не созерцать только".

Въ добрый часъ! Но позволительно спросить: да кто же эти „мы", ставящіе столь серьезныя требованія искусству? Въ чемъ должно выразиться это „врачеваніе" и „очищеніе", это творчество и „дѣяніе"? Г. Мейерхольдъ можетъ говорить „мы" только отъ имени декадентовъ. Но вѣдь до сихъ поръ декаденты остаются чемпіонами „чистаго искусства", самодовлѣющаго и анти-утилитарнаго. Возсѣдая на своихъ „аристократическихъ" высотахъ, они культивируютъ тепличные цвѣты чистаго художества и презрительно поглядываютъ на „толпу", ищущую врачеванія и стремящуюся къ дѣйствію. И вдругъ такой съ Божьей помощью поворотъ!

Но что, если г. Мейерхольдъ подставляетъ въ эти термины какое-то особенное содержаніе? Что, если та „отрѣшенность отъ внѣшняго ради внутренняго" которую онъ находитъ въ новой драмѣ, какъ разъ и создана для того, чтобы въ этомъ раскрываніи глубинъ человѣческой души приводить человѣка къ отрѣшенности отъ земли и уносить его въ облака"? Вѣдь вотъ г. Мейерхольдъ заявляетъ, что „мы" хотимъ проникнуть *за* маску и *за* дѣйствіе въ умопостигаемый характеръ лица и прозрѣть его „внутреннюю маску". Не будетъ ли это отрѣшеніемъ отъ земли и реальныхъ земныхъ заботъ и занесеніемъ въ облака „интимныхъ переживаній", да еще переживаній въ чисто декадентскомъ, анти-дѣйственномъ, мертвящемъ и мистическомъ духѣ?

Мы боимся, что дѣло обстоитъ именно такъ. Въ самомъ дѣлѣ, послѣдуемъ за г. Мейерхольдомъ. Указывая на образцы драматургіи неподвижнаго театра, онъ подчеркиваетъ, что „въ нихъ Рокъ и положеніе Человѣка во вселенной—ось трагедіи". Назначеніе метерлинковскаго театра состоитъ, по мнѣнію его апологета, въ томъ, чтобы убивать душу зрителя. Метерлинкъ, по словамъ г. Мейерхольда, „не хочетъ производить на сценѣ ужасъ, не хочетъ волновать и повергать зрителя въ истерическій вопль, не хочетъ заставить публику бѣжать въ страхѣ передъ ужаснымъ, а какъ разъ наоборотъ: влить въ душу зрителя хоть и трепетное, но *мудрое созерцаніе неизбѣжнаго*, заставить зрителя плакать, страдать, но въ то же время умиляться

и *приходить къ успокоенію* и благостности". Зритель, уйдя изъ театра, научится *„переносить мракъ безъ горечи"* (курсивъ автора). Искусство Метерлинка здорово и живительно: „онъ призываетъ людей къ мудрому созерцанію величія Рока, и его театръ получаетъ значеніе храма. Не даромъ Пасторе восхваляетъ его мистицизмъ, какъ послѣдній пріютъ религіозныхъ бѣглецовъ"... Ошибку прежнихъ постановокъ драмъ Метерлинка г. Мейерхольдъ усматриваетъ въ томъ, что онѣ „старались пугать зрителя, а не *примирять его съ роковой неизвѣстностью*".

Здѣсь съ г. Мейерхольдомъ приключилась маленькая непріятность. Въ подкрѣпленіе своихъ мыслей онъ приводитъ слѣдующую цитату изъ Метерлинка: „Въ основаніе моихъ драмъ положена идея христіанскаго Бога вмѣстѣ съ идеей древняго фатума". Но какъ указалъ уже А. Луначарскій, г. Мейерхольдъ, можетъ быть, благодаря своему „экстатическому" состоянію, цитируетъ нѣсколько неточно. Въ дѣйствительности Метерлинкъ самъ *осудилъ* свои первые драматическіе опыты, которыми до сихъ поръ восхищаются всѣ декаденты, въ томъ числѣ и г. Мейерхольдъ, щеголяющій подобно горничной въ старыхъ выброшенныхъ платьяхъ своей барыни.

Вотъ что говоритъ о своихъ декадентскихъ пьесахъ самъ Метерлинъ: „Я написалъ нѣсколько мелкихъ драмъ, въ которыхъ отразилось безпокойство мистически настроеннаго ума. Это безпокойство, быть можетъ, извинительно, но во всякомъ случаѣ не благотворно и къ нему не слѣдуетъ привыкать. Главною причиною этихъ драмъ былъ страхъ передъ неизвѣстнымъ. Я вѣрилъ тогда въ неизвѣстныя, неизбѣжныя, фатальныя силы, намѣреній которыхъ открыть невозможно, но которыя явно намъ враждебны... Здѣсь идея христіанскаго Бога была смѣшана съ идеей античнаго фатума, скрытаго въ непроницаемой ночи природы и оттуда съ удовольствіемъ измышляющаго, какъ разрушить наши планы, какъ погубить людское счастье". Метерлинкъ признаетъ, что поэтъ можетъ *временно* склоняться передъ подобнымъ пассивнымъ міросозерцаніемъ, но на немъ, по его словамъ, „не можетъ останавливаться человѣкъ, который живѣе поэта и имѣетъ передъ собой великія цѣли"; онъ признаетъ далѣе „значительность нашей жизни". Сильный человѣкъ, по словамъ Метерлинка, прекрасно понимаетъ, что необходимо познать силы, противящіяся его планамъ, и, познавъ, бороться съ ними, что зачастую приводитъ

къ побѣдѣ. „Будемъ твердо вѣрить,—говоритъ онъ,—что вырастутъ наша вѣра въ себя, нашъ миръ и наше счастье, когда апатія и невѣжество перестанутъ называть фатальнымъ то, что наша энергія и нашъ разумъ найдутъ, быть можетъ, естественнымъ и человѣческимъ".

Какъ же послѣ этого быть съ „мудрымъ созерцаніемъ неизбѣжнаго", съ успокоеніемъ и „перенесеніемъ мрака безъ горечи" съ „примиреніемъ съ роковой неизбѣжностью" и прочими аттрибутами мейерхольдо-декадентской философіи?!

Итакъ, одинъ учитель, у котораго г. Мейерхольдъ позаимствовалъ свои мысли *о содержаніи драмы*, отрекается отъ него. Ниже мы увидимъ, какъ другой наставникъ, внушившій г. Мейерхольду его мысли относительно *техники театра*, такъ же покидаетъ его на произволъ судьбы.

Мы уже говорили, что для г. Мейерхольда техника почти все. Въ своей статьѣ онъ пытается дать намъ чуть ли не философію условныхъ постановокъ. Присмотримся же къ ней терпѣливо.

Декадентская драма требовала новой постановки—это не подлежитъ спору. Когда пьеса „Пеллеасъ и Мелизанда" ставилась подъ наблюденіемъ самого Метерлинка, аксессуары были упрощены до крайности и башню Мелизанды, напримѣръ, изображала просто деревянная рама, обитая сѣрой бумагой. Дѣтская философія, дѣтская психологія и дѣтскій языкъ дѣйствующихъ лицъ требуетъ дѣтскихъ декорацій, дѣтской обстановки и дѣтской игры.

Театръ превращается въ *кукольную комедію*, чего не скрываетъ и самъ Метерлинкъ, заявляющій, что его пьесы (перваго періода) писаны въ сущности для театра маріонетокъ. Но для оправданія этой великой реформы, устраняющей „превзойденный" реалистическій театръ, придумывается, какъ видите, цѣлая философія. Метерлинкъ, видите ли, хочетъ, чтобы драмы его ставились съ крайней простотой, для того чтобы не мѣшать фантазіи зрителя дорисовывать недосказанное. Вѣдь декадентская эстетика (Малларме) учитъ, что вся прелесть поэзіи заключается въ недоговоренности, въ смутныхъ намекахъ, нашептываніи—словомъ, въ suggestion. Далѣе, Метерлинкъ боится, что актеры, привыкшіе играть въ тяжелой обстановкѣ прежнихъ сценъ, „чрезмѣрно выигрываютъ все во внѣ, благодаря чему можетъ остаться невыявленной самая сокровенная,

тонкая, внутренняя часть всѣхъ его трагедій. Все это наталкиваетъ его на мысль, что трагедіи его требуютъ крайней неподвижности, почти маріонеточности".

Окончательно погубили г. Мейерхольда художники Сапуновъ и Судейкинъ, которые, работая въ макетной мастерской Театра-Студіи надъ постановкой „Смерти Тентажиля", „разрѣшили" планъ этой курьезной пьесы „на плоскостяхъ" по „условному методу". Здѣсь начинаются приключенія бѣднаго новатора, который постепенно дошелъ „до жизни такой".

Наряду съ постановкой на плоскостяхъ или плоской постановкой былъ выдвинутъ принципъ стилизаціи. Г. Мейерхольдъ даетъ свое опредѣленіе стилизаціи, нѣсколько расходящееся съ тѣмъ, что по этому поводу сообщалъ намъ г. Аничковъ. „Подъ стилизаціей,—говоритъ онъ,—я разумѣю не точное воспроизведеніе стиля данной эпохи или даннаго явленія, какъ это дѣлаетъ фотографъ въ своихъ снимкахъ. Съ понятіемъ „стилизація", по моему мнѣнію, неразрывно связана идея условности, обобщенія и символа. „Стилизовать" эпоху или явленіе значитъ всѣми выразительными средствами выявить внутренній синтезъ данной эпохи или явленія, воспроизвести скрытыя или характерныя ихъ черты, какія бываютъ въ глубоко скрытомъ стилѣ какого-нибудь художественнаго произведенія".

При всей невразумительности этой тирады ясно, что, по мнѣнію г. Мейерхольда, стилизація составляетъ принадлежность исключительно „новаго" или условнаго театра. Мы лично думаемъ, что *всякая постановка именно въ реалистическомъ театрѣ, основанномъ на точномъ изученіи дѣйствительности, если только эта постановка удачна, даетъ гораздо больше стилизаціи, чѣмъ все ломанье и шутовство театра условнаго.* Но допустимъ, что правъ не Аничковъ, а Мейерхольдъ, и что стилизація заключается какъ разъ въ тѣхъ чудачествахъ, къ которымъ г. Мейерхольдъ тщетно старался пріучить актеровъ и публику въ театрѣ Комиссаржевской. Посмотримъ же, въ чемъ проявлялась эта мейерхольдовская „стилизація".

Условный театръ не заботится о томъ, чтобы заставить зрителя забыть, что онъ въ театрѣ. Натуралистическій театръ старается, чтобы на сценѣ все было настоящимъ. Почему бы и нѣтъ?—спроситъ здоровый человѣкъ,—если техника это допускаетъ? Но такъ могутъ думать только прозаически

настроенные люди. Истинные же знатоки искусства á la Брюсовъ (прежній) и Мейерхольдъ думаютъ иначе. Все нормальное и естественное рѣжетъ ихъ слухъ и зрѣніе; даже натуральные жесты и движенія кажутся имъ чѣмъ то нестерпимымъ.

Судите сами. Брюсовъ („Вѣсы", 1906, № 1) хвалитъ Театръ-Студію за то, что онъ во многихъ отношеніяхъ порвалъ съ реализмомъ современной сцены и смѣло принялъ условность, какъ принципъ театральнаго искусства. Декораціи тамъ нисколько не считались съ условіями реальности: комнаты были безъ потолка, колонны замка обвиты какими-то ліанами, артисты ломались елико возможно и т. п. Казалось бы декадентское сердце могло бы радоваться. Но не тутъ то было. Нѣтъ розы безъ шиповъ, и Брюсовъ меланхолически продолжаетъ: „Но съ другой стороны властно давала себя знать привычка къ традиціямъ сцены, многолѣтняя выучка Художественнаго Театра. Артисты, изучившіе условные жесты, о которыхъ грезили прерафаэлиты, въ интонаціяхъ по прежнему *стремились къ реальной правдивости разговора*, старались голосомъ передать страсть и волненіе, *какъ они выражаются въ жизни*. Декаративная обстановка была условна, но въ подробностяхъ рѣзко реалистична".

Вы понимаете, читатель, какой ужасъ: актеры стремились быть людьми, а не куклами! Живая жизнь, ненавистная декадентамъ, властно врывалась на сцену, смѣясь надъ придуманными рогатками условности! Необходимо было объявить смертельную войну реализму, мейнингенцамъ и художественникамъ, отказаться отъ послѣднихъ остатковъ здраваго смысла и, во славу декадентскихъ божковъ, смѣло ринуться „въ бездны" условнаго Бедлама. Это и сдѣлалъ г. Мейерхольдъ, софистицированный г. Брюсовымъ.

Г. Мейерхольдъ перечисляетъ смертные грѣхи натуралистическаго театра: 1) копированіе историческаго стиля—но вѣдь это необходимая предпосылка стилизаціи, не въ духѣ „условнаго" театра, а настоящей исторической стилизаціи; 2) гримы актеровъ выражены ярко-характерно, а вслѣдствіе этого якобы упускаются изъ виду другія средства выраженія, напр., позы и ритмическія движенія. Это просто неправда. Въ интерпретаціяхъ образовъ, говоритъ г. Мейерхольдъ, рѣзкость очертаній вовсе не обязательна для ясности образа (въ примѣръ онъ приводитъ Хлестакова). Не

споримъ. Но развѣ обязательно обратное? Вѣдь въ другихъ типахъ Гоголя многое „означено рѣзко“, и это ничуть не мѣшаетъ ихъ ясности; 3) Натуралистическій театръ не знаетъ игры намеками, а учитъ актера выраженію опредѣленному и законченному. Ça depend, это зависитъ отъ свойства изображаемыхъ типовъ и положеній. И здѣсь то особенно ясна выгодная позиція натуралистическаго театра, изображающаго (а вовсе не копирующаго) дѣйствительную жизнь. Онъ можетъ и играть, и не доигрывать, и переигрывать; но объявлять игру par suggestion постояннымъ принципомъ театральнаго искусства, какъ это дѣлаетъ условный театръ, смѣшно,—столь же смѣшно, какъ и поза г-жи Комиссаржевской въ „Норѣ“, „нервно-ритмическое“ движеніе ногами въ тарантеллѣ, „скорѣе бѣгство, чѣмъ пляска“.

Однимъ словомъ, натуралистическій театръ убиваетъ Тайну (черезъ Т прописное!), которая многихъ влечетъ въ театръ; онъ отрицаетъ въ зрителѣ способность дорисовывать и грезить, какъ при слушаніи музыки. Примѣръ: въ пьесѣ Ярцева „У монастыря“ въ первомъ актѣ, изображающемъ внутренность монастырской гостиницы, слышенъ звонъ къ вечернѣ. И вотъ зритель рисуетъ въ своемъ воображеніи дворъ, ели, дорожки и пр. Во 2-мъ актѣ режиссеръ (рѣчь идетъ о Художественномъ театрѣ) уже даетъ окно и показываетъ зрителю дворъ монастыря. Зритель оскорбленъ: не тѣ ели, не тотъ снѣгъ и т. д. Исчезла тайна,—грустно замѣчаетъ Мейерхольдъ, — грезы поруганы (!), и зритель разозленъ.

Странный зритель! Странный критикъ!

Режиссеръ-натуралистъ, углубляя свой анализъ въ отдѣльныя части произведенія, по мнѣнію г. Мейерхольда, не видитъ картины цѣлаго. Но это совершенно голословное утвержденіе. Напротивъ, филигранная отдѣлка частностей создаетъ основу для художественнаго и полнаго изображенія цѣлаго. Великій художникъ можетъ недѣлями разрисовывать складку на платьѣ, кустикъ на лугу, тѣнь отъ дерева — и все-таки или, вѣрнѣе, благодаря этому получится цѣльная и сильная картина. Конечно иные крупные таланты могутъ рисовать и крупными мазками, но только декаденты-художники пытаются выдавать грубые мазки и нелѣпыя пятна за серьезное произведеніе искусства.

Кто виноватъ, что въ „Геддѣ Габлеръ“ г. Мейерхольдъ „хорошо запомнилъ, какъ ловко ѣлъ исполнитель роли Тес-

мана, но невольно не дослышалъ экспозиціи пьесы"? Кто виноватъ, что для него „сущность драмы Ибсена „Столпы общества" совершенно потонула въ изощренности анализа проходныхъ сценъ"? Никто, кромѣ него самого, кромѣ его невнимательности, неспособности смотрѣть пьесу по человѣчески, безъ балаганныхъ выкрутасъ! Виновата его болѣзненная извращенность, ненависть къ жизни, исканіе „лиризма, мистически углубленнаго", даже тамъ, гдѣ его быть не можетъ, курьезное стремленіе превратить даже Чехова въ какого-то Метерлинка съ его „рокомъ" и т. п.

Брюсовъ первый, по мнѣнію Мейерхольда, заговорилъ о ненужности той правды, которую культивировалъ натуралистическій театръ, и началъ звать къ *сознательной условности* на сценѣ. Рѣчь идетъ не о той неизбѣжной условности, безъ которой не можетъ обойтись и реалистическій театръ, какъ напр., трехстѣнныя комнаты, деревья двухъ измѣреній на декораціяхъ, освѣщеніе сцены сверху и снизу (отъ рампы) и т. п. Какъ далеко ни шагнула современная техника, обставившая театръ машинами и всевозможными механическими приспособленіями, но для нея существуетъ извѣстный предѣлъ по самымъ условіямъ сцены. Декаденты требуютъ нарочитой, преднамѣренной, *подчеркнутой* условности. Въ противность реалистамъ, они упорно стремятся напомнить зрителямъ, что они видятъ не дѣйствительность, а только *представленіе*, кукольную комедію.

Спрашивается: зачѣмъ это?

Въ древности и въ средніе вѣка не было машинъ и декорацій,—говорятъ намъ,—и однако зрители чувствовали себя прекрасно. Въ античной трагедіи пришелецъ съ чужбины входилъ слѣва, и всѣ-де вѣрили, что онъ прибылъ изъ заграницы; въ средніе вѣка сарацинскій король, поклонявшійся идолу Магомету, напяливалъ огромную нелѣпую чалму, и зрители были, дескать, увѣрены, что онъ настоящій турокъ; во времена Шекспира на сценѣ ставили столбъ съ надписью „лѣсъ" и никому не приходило, молъ, въ голову сомнѣваться, что передъ нимъ дремучій боръ, и т. д. [1]). Допустимъ, что въ доброе старое

---

[1]) Господа реформаторы, зовущіе насъ назадъ къ эпохѣ Шекспира, къ среднимъ вѣкамъ и даже къ сѣдой древности, столь рѣшительно готовые возстановить наивные пріемы стараго времени, не заикаются о другой сторонѣ вопроса, не помышляютъ напр, о возстановленіи безплатнаго входа въ

время наивные зрители именно такъ вѣрили, были увѣрены и не сомнѣвались. Но вѣдь это происходило (если происходило) только въ виду несовершенства тогдашней техники, въ виду примитивности тогдашней психики, въ виду нетребовательности тогдашней публики. Послѣдняя удовлетворялась наивными сценическими пріемами просто потому, что они вполнѣ ее удовлетворяли, соотвѣтствовали тогдашнему уровню техники, не знавшей иныхъ болѣе совершенныхъ средствъ выраженія. Но рекомендовать теперь возвращеніе къ театральнымъ примитивамъ, это значитъ совершенно не считаться съ достигнутой высотой техническаго развитія и умственныхъ запросовъ, обладать не-историческимъ складомъ ума. Вѣдь не щеголяетъ же г. Брюсовъ въ тигровой шкурѣ и безъ ботинокъ, а г. Аничковъ готовъ даже Гамлета облачить во фракъ для вящщей стилизаціи! Если бы современнаго здороваго зрителя помѣстить въ обстановку стариннаго театра, онъ чувствовалъ бы себя глубоко несчастнымъ, онъ не замѣчалъ бы никакихъ „внутреннихъ ликовъ" и „мистической лирики", такъ какъ все его вниманіе поглощалось бы этой, на нашъ современный взглядъ, курьезной обстановкой. Вѣдь въ „старинный театръ" онъ ходитъ именно изъ за курьеза, изъ за любопытства, вѣдь онъ смотритъ на это „дѣйство", какъ на раекъ. Г. Мейерхольдъ думаетъ, что частности и мелочи натуралистическаго театра развлекаютъ зрителя и мѣшаютъ ему слѣдить за единствомъ дѣйствія. Смѣемъ увѣрить г. Мейерхольда, что гораздо больше развлекаютъ публику нелѣпыя чудачества „условнаго" театра, всѣ эти деревья-мочалки, небо изъ полосокъ, комедіантскіе пріемы и подобныя стилизованныя благоглупости. Зритель не долженъ замѣчать обстановки, подобно тому какъ здоровый человѣкъ не чувствуетъ своего тѣла или обуви. Въ натуралистическомъ театрѣ онъ обыкновенно ея не замѣчаетъ, ибо видитъ все на своемъ мѣстѣ и въ болѣе или менѣе естественномъ видѣ (конечно, въ мѣру доступности для современной техники). И только крикливое ломанье модничающей „условности" мѣшаетъ зрителю сосредоточиться, мѣшаетъ ему забыть о частностяхъ, аксессуарахъ, словомъ—обо всемъ побочномъ и второстепенномъ.

театръ, объ уничтоженіи дѣленія на хорошія и плохія мѣста, отмѣнѣ бѣшеныхъ гонораровъ нѣкоторымъ артистамъ и пр. Насъ это, конечно, не удивляетъ: выше своей буржуазной природы эти „разрушители" вскочить не въ состояніи.

Эта раздражающая „условность“ новаго театра коснулась не только декорацій, но и игры актеровъ. Основанныя на страхѣ жалкой человѣческой былинки передъ враждебными ей могучими роковыми силами, пьесы Метерлинка требовали отъ артистовъ угнетеннаго, подавленнаго вида, тихихъ, трепещущихъ рѣчей, робкихъ жестовъ и т. п. пріемовъ „Неподвижнаго Театра“. Театръ превращался въ кукольную комедію, актеры въ бездушныхъ манекеновъ, въ маріонетокъ, которыхъ дергалъ за ниточку спрятанный за кулисами маньякъ-режиссеръ. Мы уже видѣли выше, какъ русскій декадентъ Брюсовъ упрекалъ актеровъ Театра-Студія въ томъ, что они говорятъ, плачутъ, гнѣваются по человѣчески. Съ точки зрѣнія логики Бедлама онъ былъ по своему правъ. Съ этой же точки зрѣнія правъ и г. Мейерхольдъ, когда пишетъ:

„Если нѣтъ движенія въ развитіи сюжета, если вся трагедія построена на взаимоотношеніи Рока и Человѣка, нуженъ и Неподвижный Театръ въ смыслѣ его неподвижной техники, той, которая разсматриваетъ движеніе, какъ пластическую музыку, какъ внѣшній рисунокъ внутренняго переживанія (движеніе—иллюстраторъ), и потому она, эта техника Неподвижнаго Театра, предпочитаетъ *не*-жестъ, чѣмъ жестъ общаго мѣста, жестъ вообще. Техника Неподвижнаго Театра та, которая *боится* лишнихъ *движеній*, чтобы ими не отвлечь вниманія зрителя отъ сложныхъ внутреннихъ переживаній, которыя можно подслушать лишь въ шорохѣ, въ паузѣ, въ дрогнувшемъ голосѣ, въ слезѣ, заволокнувшей глазъ актера“ [1]).

Новый театръ поставилъ себѣ задачей найти новыя выразительныя средства для того, чтобы выявить „внутренній діалогъ“ пьесы, который зритель „долженъ подслушать не въ словахъ, а въ паузахъ, не въ крикахъ, а въ молчаніи, не въ монологахъ, а въ музыкѣ пластическихъ движеній“. Къ какимъ средствамъ онъ прибѣгнулъ для этого, извѣстно. Порывистыя движенія, рѣзкія противоположности, живые жесты, нормальная человѣческая рѣчь—все это было изгнано съ подмостковъ, всему этому была объявлена безпощадная война. Такимъ обра-

[1]) Здѣсь авторъ нѣсколько зарапортовался: во-первыхъ, слезу въ глазу актера трудно увидѣть, а во-вторыхъ, *подслушать* слезу во всякомъ случаѣ нельзя! Впрочемъ, въ „новомъ театрѣ“ все „условно“, а для Бедлама законы не писаны.

зомъ *дѣйствіе*, составляющее душу драматическаго произведенія, было объявлено подъ опалой и устранено. Принципы мейерхольдовской дикціи и игры свелись къ „холодной чеканкѣ словъ", къ „внѣшнему покою" при бурныхъ переживаніяхъ, къ медленному, унылому произношенію словъ, къ мертвеннымъ, апатичнымъ движеніямъ, къ „трагизму съ улыбкой на лицѣ", къ „напѣвному молчанію" и т. п. И все это должно было дать впечатлѣніе трагической величавости и „мистическаго трепета"! На дѣлѣ же получалось отвратительное лицемѣріе, тошнотворное кривлянье, смѣхотворное манерничанье провинціальныхъ модницъ. Увѣренность г. Мейерхольда въ томъ, что его условный театръ, напоминающій представленіе въ домѣ умалишенныхъ, „въ своей неподвижности даетъ въ тысячу разъ больше движенія, чѣмъ Натуралистическій Театръ",—эта увѣренность просто смѣшна, но вполнѣ извинительна при душевномъ состояніи нашего новатора. Надежда его на то, что условная кукольная комедія способна заражать, преображать зрителя, зажигать въ его душѣ „истинное пламя" и „вовлекать его въ активное участіе въ дѣйствіи", столь же наивна и находитъ такое же объясненіе.

Впрочемъ, г. Мейерхольду въ своихъ нелѣпыхъ измышленіяхъ не удалось связать концовъ съ концами. Указывая на то, что въ драмѣ слово не достаточно сильное орудіе, чтобы выявить внутренній діалогъ, онъ зоветъ на помощь пластическія движенія. Но вѣдь и въ прежнемъ театрѣ пластика являлась необходимымъ выразительнымъ средствомъ. Г. Мейерхольдъ это признаетъ, но не такую пластику онъ имѣетъ въ виду. Та пластика строго согласована съ произносимыми словами; онъ же говоритъ о *„пластикѣ, не соотвѣтствующей словамъ"*. Напр., два человѣка разговариваютъ о погодѣ, но при этомъ дѣлаютъ движенія, не сотвѣтствующія словамъ; и вотъ по этимъ движеніямъ человѣкъ, наблюдающій собесѣдниковъ со стороны, и рѣшаетъ, кто они—друзья, враги или любовники.

Прекрасно, хотя оригинальность не Богъ вѣсть какая. Но развѣ старый театръ этого не зналъ? И развѣ въ серьезъ г. Мейерхольдъ полагаетъ, будто „разница между старымъ и новымъ театромъ та, что въ послѣднемъ пластика и слова подчинены—каждое—своему ритму, порой находясь въ несоотвѣтствіи"? Врядъ ли онъ искренно это думаетъ. Но если бы и думалъ, то убиваетъ свое утвержденіе слѣдующей прибавкой:

„не слѣдуетъ однако думать, что нужна всегда только несоотвѣтствующая словамъ пластика. Можно фразѣ придать пластику, очень соотвѣтствующую словамъ, но это въ такой же мѣрѣ естественно, какъ совпаденіе логическаго ударенія со стихотворнымъ въ стихѣ".

Къ чему же въ такомъ случаѣ было огородъ городить?

Далѣе. Новый театръ, по словамъ г. Мейерхольда, ставилъ себѣ „иконописную задачу". Послѣднюю пришлось также внести и въ область декорацій, „разъ мы еще не пришли тогда къ полному упраздненію ихъ (!)". Слѣдующей стадіей по пути устраненія декорацій было *декоративное панно*, за которое новаторы театра одно время сильно держались. Теперь оказывается, что и декоративное панно „имѣетъ свою спеціальную задачу, и если ему необходимы фигуры, то лишь на немъ написанныя или, если это театръ, то картонныя маріонетки",—словомъ, фигуры двухъ измѣреній, а не человѣческое тѣло. Послѣднее упорно не считается съ требованіями условнаго театра и продолжаетъ придерживаться трехъ измѣреній, вѣроятно, потому что въ корень испорчено традиціями Натуралистическаго Театра. Даже декадентскіе мудрецы до сихъ поръ не могли превратить человѣческое тѣло въ фигуру двухъ измѣреній, а въ театрѣ главную основу составляетъ пока все-таки актеръ, а не заводная да еще картонная маріонетка. Поэтому имъ volens-nolens пришлось выдвинуть наново придуманный принципъ *пластической статуарности*. Въ театрѣ, вѣщаетъ г. Мейерхольдъ, „надо опираться на найденное въ пластическомъ искусствѣ, а не въ живописи".

Это послѣднее слово мейерхольдовской премудрости. Таковъ „результатъ перваго цикла исканій въ области Новаго Театра".

На самомъ дѣлѣ здѣсь „исканія" ни при чемъ. Декадентскіе теоретики à la Брюсовъ ввели бѣднаго Мейерхольда въ заблужденіе, внушивши ему мысль искать опоры для реформы (по нашему—разложенія) театра въ живописи. Дѣло не выгорѣло. Тогда ему внушили новую мысль опереться на данныя скульптуры. И онъ, какъ послушный ученикъ, какъ настоящій ограниченный педантъ, благоговѣйно повторяетъ послѣднее слово учителя, не подозрѣвая, что съ нимъ говоритъ вовсе не Фаустъ, а просто „мелкій бѣсъ". Но какъ увидимъ ниже, учитель уже отрекается отъ него и въ этомъ пунктѣ.

Бѣдняга теперь носится съ пластической статуарностью, какъ съ писанною торбою. А между тѣмъ эта пластическая статуарность успѣла тоже сдѣлаться превзойденнымъ этапомъ.

Le Meyercholdisme, oú va-t-il se nicher?!

Растерянный новаторъ самъ чувствуетъ, что дѣло не ладно, что, сдавая врагу такія важныя позиціи, какъ „иконописная задача" и „декоративное панно", онъ рискуетъ возбудить торжество и вызвать насмѣшки въ непріятельскомъ лагерѣ. Онъ меланхолически замѣчаетъ: „Актеръ старой школы, узнавъ, что театръ хочетъ порвать съ декоративной точкой зрѣнія, обрадуется этому обстоятельству, подумавъ, что это не что иное, какъ возвратъ къ старому театру. Вѣдь въ старомъ театрѣ, скажетъ онъ, и было это пространство трехъ измѣреній. Значитъ, долой условный театръ!".

Мы думаемъ, что актеръ старой школы будетъ правъ. Г. Мейерхольдъ, конечно, съ этимъ не согласенъ. „Отвергая декоративное панно,—говоритъ онъ,—Новый театръ не отказывается отъ условныхъ пріемовъ постановки, не отказывается также отъ толкованія Метерлинка съ точки зрѣнія церковности. Но пріемъ выраженія долженъ быть зодческій въ противовѣсъ прежнему живописному" и т. д.

Утѣшайтесь, утѣшайтесь, г. Мейерхольдъ. Вы сами подписали себѣ смертный приговоръ[1]).

---

[1]) Г. Мейерхольдъ построилъ цѣлую теорію, долженствующую доказать, что въ Натуралистическомъ Театрѣ режиссеръ подавляетъ и актера, и зрителя, тогда какъ въ Условномъ Театрѣ режиссеръ „освобождаетъ и актера, и зрителя". Въ дѣйствительности дѣло обстоитъ какъ разъ наоборотъ. Пріемы условнаго театра настолько ненатуральны, искусственны и ненормальны, что режиссеру приходится долго ломать и насиловать бѣдныхъ артистовъ, прежде чѣмъ ему удастся превратить ихъ въ безжизненныхъ куколъ маріонеточныхъ представленій. О насиліи условнаго театра надъ публикой мы уже не говоримъ. Судьба г. Мейерхольда косвенно подтверждаетъ наши слова. Мы не касаемся здѣсь вопроса о томъ, насколько корректно поступила г-жа Комиссаржевская, изгнавши изъ своего театра г. Мейерхольда въ извѣстной формѣ; мы хотимъ лишь указать, что артисты, наставляемые г. Мейерхольдомъ, возмутились противъ него ужъ конечно не потому, что онъ „освобождалъ", а потому, что онъ ломалъ ихъ, калѣчилъ и подавлялъ ихъ индивидуальность и здоровое художественное чутье своими условными чудачествами.

Новый режиссеръ „драматическаго театра", Ѳ. Ѳ. Комиссаржевскій, въ интервью съ газетнымъ сотрудникомъ отчасти вскрываетъ причины недовольства г. Мейерхольдомъ. Онъ говоритъ:

„Мы на первомъ мѣстѣ ставимъ *актера и драматическое дѣйствіе.* Въ

V.

Coup de grâce наноситъ г. Мейерхольду его учитель, г. Брюсовъ („Реализмъ и условность на сценѣ").

Правда, г. Брюсовъ наивно полагаетъ, что старый споръ о реализмѣ въ искусствѣ рѣшенъ не въ пользу реализма, пока „защитники реализма не найдутъ новыхъ доводовъ". Оставимъ его при этомъ пріятномъ заблужденіи и прислушаемся къ тому, что онъ говоритъ о реализмѣ и условности на сценѣ.

Исторически—условность на сценѣ предшествовала реализму, говоритъ Брюсовъ (ясно, что рѣчь идетъ здѣсь о постановкахъ, а не о содержаніи пьесы). Это совершенно вѣрно и совершенно естественно. Условность античнаго театра съ его котурнами, масками, рупоромъ и почти не мѣнявшимися декораціями, условность средневѣковаго и шекспировскаго театра соотвѣтствовала примитивной психикѣ и примитивной техникѣ того времени. Реализмъ представляетъ дальнѣйшую стадію въ развитіи искусcва; онъ становится возможнымъ (*а значитъ и необходимымъ*, чего не хочетъ понять Брюсовъ) при болѣе высокомъ уровнѣ техники и эстетическихъ запросовъ пу-

---

драмѣ большое значеніе имѣетъ ритмъ и музыкальность выраженія, но ритмъ долженъ достигаться не техникой, а внутренними переживаніями актера. Мы думаемъ, что *декораціи*, красочныя пятна на сценѣ, равно какъ и музыка, *создаютъ у зрителя необходимое настроеніе*. Мейерхольдъ же въ своей статьѣ о театрѣ говоритъ, что живопись необходимо убрать со сцены, такъ какъ она несовмѣстима съ актеромъ. *Г. Мейерхольдъ, стремясь къ простотѣ сцены, усложнилъ ее*. Въ прошломъ году у насъ въ театрѣ ставились нѣкоторыя пьесы на фонѣ декоративнаго панно, причемъ старались одѣть актеровъ такъ, чтобы они сливались съ фономъ, казались бы написанными на этомъ панно; результатомъ явилось то, что *актеръ пропадалъ, пропадало и драматическое дѣйствіе*—слѣдовательно, *исчезала со сцены и сама драма*. Кромѣ того, мысль эта по существу своему нелѣпа. Актера нельзя сдѣлать плоскимъ, потому что онъ по природѣ своей рельефенъ. Лучше уже въ такомъ случаѣ написать актера на этомъ панно, а за сценой поставить чтеца, который бы читалъ пьесу (какъ увидимъ ниже, г. Сологубъ не остановился передъ этимъ абсурдомъ.—Ю. С.). Резюмирую: *актеръ и драматическое дѣйствіе—это главное*. Въ актерѣ важны ритмъ рѣчи и пластики и музыкальность выраженія, но они должны достигаться не техникой, а внутренними переживаніями актера. *Техника необходима*, но не какъ главное, а *какъ пособіе*".

Что же послѣ этого остается отъ мейерхольдовщины, какъ таковой?

блики. Въ настоящее время зритель не удовлетворится, прочтя на доскѣ надпись „лѣсъ“, какъ удовлетворялся посѣтитель Елисаветинскаго театра. Напротивъ, такая наивная условность будетъ раздражать зрителя и мѣшать ему сосредоточить свое вниманіе на *дѣйствіи*, которое и г. Брюсовъ признаетъ главнымъ въ драмѣ.

Напрасно г. Брюсовъ воображаетъ, что режиссеръ натуралистическаго театра стремится „обмануть“ зрителя, заставить его повѣрить, что передъ нимъ подлинная жизнь, а не представленіе. „Никто изъ зрителей,—говоритъ онъ,—сидящихъ въ партерѣ и заплатившихъ за свои мѣста отъ 2 до 6 рублей[1]), не вообразитъ, что передъ нимъ дѣйствительно Гамлетъ, принцъ датскій, и что передъ паденіемъ занавѣса онъ лежитъ мертвъ“. Вѣдь такія же соображенія можно привести противъ любыхъ художественныхъ произведеній—и противъ живописи, и противъ скульптуры. Не обмануть зрителя хочетъ реалистическій театръ, а поставить дѣйствующихъ на сценѣ лицъ въ наиболѣе соотвѣтствующую и наиболѣе естественную *по понятіямъ даннаго момента* обстановку. Техника еще не сказала своего послѣдняго слова, и мы имѣемъ основаніе надѣяться, что въ будущемъ реалистическія постановки дадутъ намъ почти полную иллюзію. А развѣ иллюзія не цѣль искусства?

Г. Брюсовъ утверждаетъ, что всѣ техническія усовершенствованія реалистическаго театра не только не способствуютъ сценической иллюзіи, но скорѣе ослабляютъ ее. Прекрасныя декораціи, историческіе и бытовые предметы, машинныя ухищренія, вродѣ шума дождя или вѣтра, отвлекаютъ вниманіе отъ хода дѣйствія. Мы уже говорили выше, что въ дѣйствительности дѣло обстоитъ какъ разъ наоборотъ, что вниманіе зрителя расхолаживается и отвлекается условными ухищреніями новаго театра: по крайней мѣрѣ, *такъ* эти условности дѣйствуютъ на нормальныхъ людей, которые не желаютъ признавать прелести „въ тиши отстоенныхъ отравъ“. Г. Брюсовъ утѣшается тѣмъ, что Московскій Художественный театръ въ своихъ послѣднихъ постановкахъ сдѣлалъ попытку *сознательно* (курсивъ автора) вернуться къ условности на сценѣ. Мы можемъ объ этомъ только пожалѣть.

---

[1]) При чемъ здѣсь рубли, непонятно. Развѣ посѣтитель галлереи болѣе наивенъ, чѣмъ зритель, сидящій въ партерѣ. Эхъ, г. Брюсовъ, г. Брюсовъ!

Объяснимся. „Въ каждомъ искусствѣ есть свой элементъ реализма и свой—условности",—говоритъ г. Брюсовъ и тутъ же прибавляетъ: „Та сторона видимости, на которой преимущественно сосредоточено вниманіе даннаго искусства, должна быть воплощена со всѣмъ доступнымъ ему реализмомъ". Эти заявленія только можно привѣтствовать. Но на чемъ же сосредоточено вниманіе сценическаго искусства? Брюсовъ повторяетъ извѣстное опредѣленіе Аристотеля, что трагедія есть подражаніе единому, важному, въ себѣ замкнутому дѣйствію. „Какъ скульптурѣ формы, а живописи—линіи и цвѣта, такъ дѣйствіе, непосредственное дѣйствіе принадлежитъ драмѣ и сценѣ". Мы не станемъ придираться къ частностямъ, напоминать г. Брюсову, что древніе скульпторы раскрашивали свои статуи и т. д., а только спросимъ его: что значитъ „непосредственное дѣйствіе?" Чистое дѣйствіе? Но вѣдь такого не бываетъ. Театръ, чего Брюсовъ не хочетъ признать, соединяетъ въ себѣ всѣ искусства, и живопись, и слово, и музыку, и скульптуру. О какомъ же *непосредственномъ* дѣйствіи говоритъ Брюсовъ? Дѣйствіе въ театрѣ происходитъ *на сценѣ*, въ опредѣленной *средѣ*—и въ въ этомъ смыслѣ непосредственнымъ, чистымъ быть не можетъ. Оно предполагаетъ и участіе живописи (декораціи), и архитектуры, и музыки. Декорація и обстановка для игры артистовъ вовсе не то же, что рама для картины, какъ утверждаетъ Брюсовъ. Раму можно перемѣнить, а картина остается все та же; здѣсь нѣтъ необходимой внутренней связи. А вотъ разыгрываютъ „Лира" или „Гамлета" съ декораціями „Росмерсгольма" или „Доктора Штокмана"—это нелѣпость. Значитъ, *театральное дѣйствіе предполагаетъ опредѣленную обстановку*, логически и эстетически съ нимъ связанную.

Вотъ почему глубоко заблуждается г. Брюсовъ, когда полагаетъ, что обстановка можетъ „не имѣть прямого отношешенія къ исполняемой драмѣ". Въ качествѣ возможныхъ аксессуаровъ драматическаго исполненія онъ указываетъ „портьеры, разноцвѣтные ковры, застилающіе сцену, скамьи, покрытыя матеріей или мѣхами, рядъ колоннъ, массивные постаменты, въ высь уходящія ступени и т. д.". Но какъ онъ не понимаетъ, что такая обстановка подходитъ только для крайне ограниченнаго количества пьесъ, да и то написанныхъ въ духѣ первыхъ опытовъ Метерлинка, т. е. оперирующихъ съ отвлеченными понятіями и голыми психологическими схемами, а

не изображающихъ живую жизнь и подлинное дѣйствіе? Подавляющее большинство драматическихъ произведеній даже г. Мейерхольду не удастся заключить въ эту бѣдную, однообразную рамку.

Соображенія г. Брюсова относительно реалистическаго театра мы не можемъ признать убѣдительными... Зато его критика, направленная противъ условныхъ постановокъ, оказывается прямо убійственной. Съ г. Брюсовымъ приключилась тутъ курьезная исторія: призванный, подобно библейскому Валааму, проклясть натуралистическій Израиль, онъ противъ своей воли благословилъ его и изрекъ анафему нечестивой условности, однимъ изъ деміурговъ которой онъ когда-то самъ былъ.

Сначала онъ раскрываетъ ротъ для славословія условному театру, но увы! Вмѣсто похвалы изъ устъ его невольно вырывается насмѣшка по адресу родного дѣтища. „Условные театры вмѣсто декораціи комнаты ставятъ одно окно, вмѣсто лѣса—два-три дерева, вмѣсто башни—кусокъ картона, съ грубо намѣченнымъ узоромъ камней.... оставляя стѣны комнаты или дали парка, или глубь улицы совершенно пустыми. Такимъ декораціямъ соотвѣтствуетъ и игра актеровъ (именно!—Ю. С.), Вмѣсто того, чтобы воспроизводить тѣ интонаціи голоса и тѣ жесты, которые наблюдаются въ жизни, они только „изображаютъ“ различныя душевныя волненія и различные поступки: напримѣръ, плачъ—наклоненіемъ головы, бѣгъ—медленнымъ, плавнымъ движеніемъ, поцѣлуй—сближеніемъ губъ, не касающихся другъ друга. Особенно заботятся режиссеры этихъ театровъ, чтобы все, совершающееся на сценѣ, было красиво, независимо отъ содержанія исполняемой драмы“.

Хороша похвала, но это только цвѣточки. Ягодки будутъ впереди.

Какъ ни стараются условные театры, но вмѣсто всей обстановки они даютъ только нѣкоторыя ея части, притомъ (horribile dictu!) исполненныя нерѣдко съ полнымъ реализмомъ. „Этотъ полу-реализмъ,—констатируетъ г. Брюсовъ,—*сковываетъ воображеніе зрителя болѣе тяжелыми цѣпями, чѣмъ старый сценическій реализмъ*. Видя предъ собой только часть комнаты, одну стѣну безъ потолка, одно окно близь кровати,—зритель видитъ *только* (курсивъ г. Брюсова) эту стѣну, *только* это окно близь кровати, и ему гораздо труднѣе вообразить комнату, чѣмъ еслибы

она была изображена вся или не была изображена вовсе. Зритель Елисаветинскаго театра, прочтя надпись „лѣсъ“, могъ представить густой, непроглядный боръ, въ которомъ происходитъ дѣйствіе; зритель „условнаго“ театра, предъ которымъ поставлены на сценѣ три дерева, видитъ только эти три дерева и ничего больше“.

Magister dixit. Но вѣдь мы все время говоримъ то же самое.

Soweit о декораціяхъ. Не лучше обстоитъ дѣло и съ игрой актеровъ.

„Условная игра ктеровъ на дѣлѣ оказывается большею частью недоигрываніемъ“. Ведя совершенно естественно обычный діалогъ, актеры „условныхъ“ театровъ только въ болѣе драматическихъ мѣстахъ переходятъ къ игрѣ условной. „Въ минуту эмфаза, *въ минуту напряженнаго драматическаго дѣйствія* они вдругъ теряютъ способность быть живыми существами и *превращаются въ манекеновъ*“.

Часъ отъ часу не легче. И замѣчательно, что все это продѣлывалось сознательно. „Нѣкоторые условные театры,—говоритъ Брюсовъ,—стали *намѣренно* въ декораціяхъ и обстановкѣ удаляться отъ формъ дѣйствительности“. Ихъ декораціи и другіе предметы на сценѣ изображаютъ „стилизованную“ дѣйствительность, намѣренно не похожи на подлинныя, явно—только изображенія и символы. „Актеры этихъ театровъ въ теченіе всѣхъ сценъ, значительныхъ и незначительныхъ, *стараются держаться, какъ манекены*. Помня, что въ патетическія минуты они все равно не обманутъ зрителей, не заставятъ ихъ повѣрить, что въ самомъ дѣлѣ страдаютъ, блаженствуютъ, умираютъ [1]), они для полноты впечатлѣнія дѣлаютъ видъ, что и не ходятъ, и не глядятъ, и не разговариваютъ, а *изображаютъ* ходьбу, взгляды, разговоръ... Въ этихъ театрахъ все должно быть условно отъ начала до конца, и какъ въ старыхъ театрахъ постоянно старались увѣрить зрителя, что передъ ними дѣйствительность, такъ здѣсь *постоянно стараются напоминать ему, это только представленіе*“.

Но г. Брюсовъ идетъ дальше, онъ доказываетъ имманентную противорѣчивость условнаго театра. Если бы даже геніальному режиссеру и идеальной труппѣ удалось преодо-

---

[1]) Выше, какъ мы видѣли, точно также разсуждаетъ и г. Брюсовъ. Надъ собой смѣетесь.

лѣть всѣ трудности и создать цѣликомъ условный „схематическій“ театръ, то и послѣ этого осталось бы одно совершенно неустранимое противорѣчіе. „Живое, подлинное тѣло артистовъ никогда не будетъ согласоваться съ условностями декорацій, съ условностями обстановки и съ условностями игры“. Въ томъ то и дѣло! И поэтому, какъ справедливо, хотя и нѣсколько поздно догадывается г. Брюсовъ, „для окончательной побѣды (!) условному театру остается только одно средство: *замѣнить артистовъ куклами на пружинахъ, со вставленнымъ внутрь граммофономъ*. Это будетъ послѣдовательно, это будетъ одно изъ возможныхъ рѣшеній задачи,—и нѣтъ никакаго сомнѣнія, что *современный условный театръ по самому прямому пути ведетъ къ театру маріонетокъ*“.

Tu l'as voulu, Georges Dandin!

Теперь Жоржъ Данденъ спохватился. Онъ уже понимаетъ, что чѣмъ послѣдовательнѣй будетъ условная постановка, чѣмъ полнѣе она будетъ совпадать съ механическимъ театромъ, *тѣмъ менѣе она будетъ нужной*. Онъ уже замѣчаетъ, что „*театральная условность, наконецъ, уничтожитъ сцену, какъ искусство*“. Онъ рѣшается даже заявить, что „если утвердится условный театръ, посѣщать его придется лишь людямъ со слабымъ воображеніемъ, которымъ книги недостаточно: для людей, обладающихъ фантазіей, театръ окажется излишнимъ“.

Бѣдный г. Мейерхольдъ! On n'est trahi que par les siens.

Банкротство декадентскаго театра признано однимъ изъ его родоначальниковъ и вдохновителей.

VI.

Статья г. Брюсова выгодно выдѣляется среди другихъ статей разсматриваемаго сборника тѣмъ, что въ ней нѣтъ модныхъ словечекъ о религіи, мистичности, соборности, литургіи и пр. Она написана вдумчиво, спокойно и серьезно. Правда, какъ мы видѣли, г. Брюсовъ не успѣлъ еще связать концовъ съ концами и сплошь и рядомъ побиваетъ Брюсова прошедшаго и Брюсова будущаго. Но не въ этомъ заключается главный пробѣлъ его статьи. Онъ ничего не говоритъ *о содержаніи театра*,

о характерѣ желательныхъ ему пьесъ, словомъ — *о символизмѣ въ драматургіи.* А этого мы вправѣ были отъ него ждать.

Чѣмъ объяснить это странное умолчаніе? Неужели еще недавно столь воинственно настроенный декадентъ разочаровался и въ символическомъ театрѣ? Мы думаемъ, что именно такъ обстоитъ дѣло, и думаемъ это на основаніи статейки г. Эллиса „Что такое театръ", помѣщенной *въ органѣ г. Брюсова* („Вѣсы", 1908, 4) и дающей отзывы о разбираемомъ нами сборникѣ „Шиповника". Въ этой статьѣ брюссовскаго сателлита прямо ставится вопросъ о возможности символистическаго театра и *рѣшается въ отрицательномъ смыслѣ.* То, чего не рѣшился договорить учитель, смѣло высказалъ до конца ученикъ.

Подобно самому г. Брюсову, авторъ рецензіи старается занять позицію золотой середины между реализмомъ и условностью. Въ сущности, говоритъ онъ, отрицать абсолютный реализмъ на сценѣ невозможно — совершенно такъ же, какъ уничтожить реальный элементъ въ искусствѣ вообще.' Еще недопустимѣе изъ отрицанія реализма дѣлать логическій выводъ a contrario къ возможности и единственной пригодности для сцены символизма съ тѣмъ, чтобы потомъ, сдѣлавъ двѣ-три натяжки въ интерпретаціи этого „смутнаго изъ смутныхъ понятій" (слушайте!), поговорить о безграничныхъ перспективахъ *будущаго* и, вздохнувъ по соборности, закончить за здравіе *всего новаго* вообще, въ особенности же чего-нибудь модно-нелѣпаго вродѣ „превращенія зрителя въ хоровое начало" (?), смѣшенія театральнаго зала съ церковью, а сцены съ амвономъ, призывовъ слить сцену и жизнь (т.-е., улицу — презрительно поясняютъ „Вѣсы") воедино и т. п. „позорныхъ несообразностей, вычеркивающихъ въ послѣднемъ счетѣ самую идею театра изъ сферы искусства".

И это говорятъ „Вѣсы", изъ которыхъ еще такъ недавно несся торжественный перезвонъ во славу всякихъ „новыхъ словъ", въ томъ числѣ и театральныхъ! Журналъ г. Брюсова, желающій быть и остаться органомъ чистаго и „аристократическаго" декадентства, возмущенъ наплывомъ вульгарныхъ сторонниковъ, выносящихъ на стогны и опошляющихъ туманныя символическія бредни, которыя такимъ образомъ сразу теряютъ всю свою прелесть и становятся ходячими банальностями. Отсюда презрительное отношеніе ко всѣмъ этимъ Аничковымъ, Чулковымъ, Сологубамъ и tutti quanti съ ихъ без-

смысленнымъ повторенiемъ модныхъ словечекъ изъ мистико-лирико-теургическо-религiозно-литургическаго словаря. Какъ никакъ у „Вѣсовъ“, что-то есть за душой, не то что у „Шиповника“. Хотя они ложно понимаютъ искусство и готовы культивировать художественныя цѣнности въ сторонѣ отъ шумныхъ торжищъ, въ башнѣ изъ слоновой кости, за семью печатями, но они дорожатъ искусствомъ и съ негодованiемъ смотрятъ на вандализмъ вульгаризаторовъ символизма, готовыхъ утопить и театръ, и художество въ морѣ своихъ словесныхъ упражненiй[1]).

Вотъ почему „Вѣсы“ испугались подобно курицѣ, высидѣвшей утятъ. Г. Эллисъ спѣшитъ образумить сотрудниковъ „Шиповника“ и вылить на ихъ голову ушатъ холодной воды. „Необходимо,—поучаетъ онъ ихъ,—ставитъ вопросъ не о дилеммѣ—реализмъ или символизмъ, а о взаимномъ отношенiи этихъ *двухъ неизбѣжныхъ элементовъ* всякаго художественнаго произведенiя“.

Съ такой постановкой вопроса согласится самый убѣжденный реалистъ. Реалистическое искусство знало свою законную, естественную и неизбѣжную долю символизма. Но не объ этомъ нормальномъ символизмѣ, безъ котораго немыслимо никакое произведенiе искусства, идетъ рѣчь. И натуралистическiй театръ, наряду съ преобладанiемъ элементовъ реализма, имѣлъ свои символистическiя и условныя стороны. И если противники упрекали его въ полномъ отсутствiи послѣднихъ, то они или ошибались, или говорили завѣдомую неправду. Не объ этомъ шелъ споръ между старымъ и новымъ теченiемъ въ театрѣ. Новаторы, по крайней мѣрѣ, самые послѣдовательные и мужественные изъ нихъ, шли гораздо дальше: они принци-

---

[1]) „Въ началѣ XX вѣка,—объясняетъ г. Эллисъ мистическимъ балетоманамъ и творцамъ новыхъ религiй,—всякiя попытки къ возврату единства жизни и созерцанiя, къ приближенiю сцены къ началу религiозно - общественному не менѣе потѣшны и безплодны, чѣмъ, напримѣръ, стремленiя Льва Толстого повернуть человѣчество отъ стадiи городской цивилизацiи и капитализма прямо къ старому натурально-хозяйственному патрiархальному быту! Мы не можемъ серьезно говорить о подобныхъ химерахъ, тѣмъ болѣе, что онѣ теперь въ модѣ и, стало быть, черезъ 4—5 лѣтъ отъ нихъ останется приблизительно столько же, сколько осталось отъ „хорового начала“ славянофиловъ или отъ молитвеннаго воспѣванiя общины народниками, т.-е. ровно ничего“. Лучше не скажешь!

піально противопоставляли старому реалистическому театру свой театръ чистаго символизма.

Но вотъ вопросъ: возможенъ ли, мыслимъ ли такой чистый символизмъ на сценѣ? На это отвѣчаетъ г. Эллисъ:

„Символизмъ на сценѣ немыслимъ такъ же, какъ невозможна музыка для глаза“.

Коротко и ясно. А почему?

„Сущность символизма,— объясняетъ его сторонникъ [1]),— умѣніе ловить тончайшіе намеки вещей, не искажая ихъ реальнаго лика, умѣніе понимать кристальные и неподдающіеся передачѣ грубыми, всегда механическими и искусственно-условными средствами сцены, „regards familiers“ всякой вещи въ великомъ храмѣ Природы. Сущность символизма — безчисленныя, неуловимыя и едва, лишь отчасти воплощаемыя, никогда не совпадающія съ міромъ явленій correspondences; единственнымъ средствомъ передачи ихъ всегда были и будутъ тѣ „confuses paroles“ лирическаго поэта, самымъ существеннымъ свойствомъ которыхъ должна быть признана ихъ недоступность среднему, переполненному трепетомъ жизни человѣку, ихъ аристократическая исключительность и абсолютная непригодность для какихъ бы то ни было общественныхъ экспериментовъ. Не случайно величайшіе поэты-символисты нашей эпохи были плохими драматургами, при этомъ самые великіе изъ нихъ вовсе ими не были“.

Итакъ, условный театръ по Брюсову невозможенъ иначе, какъ театръ маріонетокъ, т.-е. какъ не—театръ; символизмъ въ театрѣ по Эллису, un des sous—Brussoff, немыслимъ по самой сущности символизма. Спрашивается: что же остается отъ крикливаго похода, нѣкогда затѣяннаго новаторами театра при благосклонномъ участіи и подъ предводительствомъ гг. Брюсовыхъ? Пустое мѣсто!

Гдѣ столъ былъ яствъ, тамъ гробъ стоитъ.

Всестороннее фіаско декадентскаго театра и съ точки зрѣнія техники, и съ точки зрѣнія содержанія теперь констатировано, удостовѣрено и скрѣплено за подписомъ и печатью „Вѣсы. Брюсовъ и К°“.

---

[1]) Мы не принадлежимъ къ сторонникамъ „символизма“, но, становясь на точку зрѣнія г. Эллиса, съ существомъ и ходомъ его аргументаціи мы не можемъ не согласиться. Но понятно, что тамъ, гдѣ онъ ставитъ плюсъ, мы ставимъ минусъ.

VII.

Здѣсь мы собственно могли бы распрощаться съ честной компаніей и сказать имъ: „Господа новаторы и реформаторы, мистики и психопаты, декаденты и символисты, вѣдайтесь теперь между собою! А намъ съ вами разговаривать больше не о чемъ". Но по обязанности рецензента и для полноты картины мы должны сказать еще нѣсколько словъ о статьяхъ Ѳ. Сологуба и Андрея Бѣлаго.

Ѳедоръ Сологубъ—какая типичная фигура нынѣшняго безвременья и вырожденія!

При чтеніи сборника о новомъ театрѣ рисуется слѣдующая картина: на крайнемъ лѣвомъ флангѣ одиноко стоитъ товарищъ Луначарскій; затѣмъ слѣдуетъ огромное пустое пространство; далѣе нестройной кучкой столпились остальные сотрудники сборника,—мистики, эстеты, декаденты, и ни-рыба ни-мясо; затѣмъ снова огромная пустота; и далеко за нею, на крайнемъ правомъ флангѣ, на самой грани человѣческаго разума и чувства, зловѣще мерцаетъ уродливый профиль колдуна изъ гоголевской „Страшной Мести" Ѳедора Сологуба. Собственно говоря, г. Сологубъ не вмѣщается въ рамки литературы. Это персонажъ изъ другой области. Но разъ онъ печатается, о немъ волей-неволей приходится говорить.

Въ декадентскомъ лагерѣ Сологубъ играетъ роль илота, котораго спартанцы напаивали пьянымъ, чтобы удержать молодежь отъ дурного поведенія зрѣлищемъ человѣческаго паденія. Мистикъ, колдунъ, садистъ и демонистъ, онъ даже самими модернистами признается „единственнымъ декадентомъ". Одно это достаточно его рекомендуетъ. Писатель, объявившій въ своемъ стихотвореніи-манифестѣ, что онъ далъ клятву дьяволу служить злу, прославлять сатану „въ укоръ неправедному дню" и „соблазняя соблазнять", всей своей дѣятельностью доказавшій, что онъ остался вѣренъ этой клятвы,—такой писатель заслуживаетъ мѣста въ клиникѣ или въ музеѣ рядомъ съ Жилемъ-де-Ретцомъ (Синей бородой) и маркизомъ де-Садомъ.

Въ своей статьѣ „Театръ одной воли" Сологубъ остается вѣренъ своей программѣ. Здѣсь, само собою разумѣется, фигурируетъ весь его чертовскій арсеналъ: истлѣвающія личины,

ликъ, рокъ, маски, литургійное дѣйство, таинственные обряды, смерть-утѣшительница, Айса, Ананке, жгучіе яды, мистерія, сладостный хмель, литургія, жуткія страхи, злой Драконъ (это Солнце!), Я, развратныя дѣти, роковая лживость міра, тождество добра и зла, неистовое радѣніе и т. д. Все это уже пріѣлось, никого не пугаетъ и даже ужъ не вызываетъ тошноты.

Мысли же у г. Сологуба самыя мелкія, философія его примитивна и стара какъ стоптанный сапогъ. Въ мирѣ господствуютъ безсмысленныя силы, рокъ, предъ которымъ люди жалкія, безвольныя игрушки. Этотъ рокъ—единственный герой трагедіи. „Никакого нѣтъ быта, и никакихъ нѣтъ нравовъ,—только вѣчная разыгрывается мистерія. Никакихъ нѣтъ фабулъ и интригъ, и всѣ завязки давно завязаны, и всѣ развязки давно предсказаны,—и только вѣчная совершается литургія. Что же всѣ слова и діалоги?—одинъ вѣчный ведется діалогъ, и вопрошающій отвѣчаетъ самъ, и жаждетъ отвѣта. И какія же темы?—только любовь, только смерть. Нѣтъ разныхъ людей,—есть только одинъ человѣкъ, одинъ только Я во всей вселенной, волящій, дѣйствующій, страдающій, горящій на неугасимомъ огнѣ, и отъ неистовства ужасной и безобразной жизни спасающійся въ прохладныхъ и отрадныхь объятіяхъ вѣчной утѣшительницы смерти“.

Ниже мы увидимъ, какіе веселые выводы г. Сологубъ умудряется дѣлать изъ своего, казалось бы, безысходнаго пессимизма. Пока же мы замѣтимъ, что это міропониманіе значительно упрощаетъ задачу реформированія театра, вѣрнѣе—совершенно уничтожаетъ театръ, какъ мы его понимаемъ. И дѣйствительно, смѣлый г. Сологубъ не останавливается передъ послѣднимъ словомъ, произнести которое не рѣшался г. Мейерхольдъ.

Главное лицо трагедіи—поэтъ. „Я, поэтъ, создаю драму для того, чтобы пересоздать міръ по новому Моему [1]) замыслу“. Зачѣмъ пересоздавать міръ да и можно ли его пересоздать, если всѣ завязки давно завязаны и всѣ развязки давно предсказаны,—объ этомъ мы не станемъ спрашивать г. Сологуба. Вѣдь онъ лукаво предупредилъ насъ, что аргументировать онъ

---

[1]) М прописное показываетъ, что у г. Сологуба деміургъ-Рокъ и личность поэта сливаются воедино. Вообще вся его философія построена на игрѣ словомъ *Я*.

не умѣетъ, а философствуетъ „какъ поэтъ“, т. е. изъ рукъ вонъ плохо. Примиримся же съ этимъ и послушаемъ его дальше.

Рокомъ трагедіи, случаемъ комедіи является только авторъ. Въ театрѣ господствуетъ только его воля: какъ онъ захочетъ, такъ и будетъ. Онъ можетъ увѣнчать красоту, молодость, смѣлость и благородство, но „ничто не помѣшаетъ ему возвеличитъ уродство и развратъ и выше всѣхъ апостоловъ поставить предателя Іуду“ (какъ всегда и дѣлаетъ г. Сологубъ). Слово автора должно звучать открыто и громко; посѣтитель театральнаго зрѣлища долженъ слышать поэта прежде, чѣмъ актера.

Какимъ же представляется автору театральное зрѣлище? А вотъ какимъ:

„Авторъ или замѣняющій его чтецъ,—и даже лучше *чтецъ, безстрастный и спокойный*,—чтецъ сидитъ около сцены, гдѣ нибудь въ сторонѣ. Передъ нимъ столъ на столѣ—пьеса, которая сейчасъ будетъ представлена, чтецъ начинаетъ по порядку, съ начала: читаетъ названіе драмы, имя автора, эпиграфъ, если онъ есть... Затѣмъ перечисленіе дѣйствующихъ лицъ, предисловіе или замѣчанія отъ автора, если они есть, первое дѣйствіе, обстановка, наименованіе находящихся на сценѣ лицъ, выходы и входы актеровъ, какъ они обозначены въ текстѣ драмы, всѣ ремарки, не опуская даже и самыхъ маленькихъ, хотя бы въ одно слово [1]). И по мѣрѣ того, какъ чтецъ около сцены читаетъ, раздвигается занавѣсъ, на сценѣ открывается и освѣщается указанная авторомъ обстановка, выходятъ на сцену актеры и дѣлаютъ то, что подсказывается прочитанными ремарками, и говорятъ то, что указано текстомъ драмы. Если актеръ забудетъ слова—а когда онъ ихъ не забываетъ!—чтецъ читаетъ ихъ такъ же спокойно и такъ же вслухъ, какъ и все остальное“.

И развертывается кукольная комедія на фонѣ сологубовскаго пессимистическаго фатализма Но что же тогда остается отъ актерской игры?—спрашиваетъ самъ Сологубъ и, подмиги-

---

[1]) Въ этомъ отношеніи г. Сологубъ предупрежденъ анекдоническимъ солдатомъ. У послѣдняго была маленькая роль: онъ долженъ былъ засмѣяться и уйти. Но такъ какъ въ тетрадкѣ у него было написано: „Ха-ха-ха! Хи-хи-хи-хи-хи! (*Поворачивается и уходитъ*)“, то онъ, выйдя на сцену, выпалилъ: „Три раза *ха* и пять разъ *хи*; поворачивается и уходить!“... Но лукавства въ немъ было меньше, чѣмъ въ г. Сологубѣ.

вая и гримасничая, отвѣчаетъ: „Актеръ обращается въ говорящую маріонетку". Вотъ вамъ, г. Мейерхольдъ, примѣръ мужества и послѣдовательности.

Вы требуете у г. Сологуба, чтобы онъ представилъ вамъ логическія основанія этой реформы театра. Извольте: „А почему же однако и не быть актеру, какъ маріонетка? Для человѣка это не обидно. Таковъ незыблемый законъ всемірной игры, чтобы человѣкъ былъ какъ дивно устроенная маріонетка. И нельзя ему уйти отъ этого, и даже нельзя ему забыть это. Настанетъ назначенный для каждаго часъ, и каждый изъ насъ зримо для всѣхъ обратится въ неподвижную и бездыханную куклу, ужъ не способную болѣе никакой исполнять роли".

Но вѣдь изъ того, что человѣкъ когда-нибудь умретъ, вовсе не слѣдуетъ, чтобы онъ еще при жизни долженъ былъ непремѣнно превратиться въ ходячій трупъ. Сологубъ самъ чувствуетъ, что дѣло неладно, и призываетъ на помощь незнаніе актеромъ своей роли. Мы не шутимъ. „Лучше,—говоритъ онъ,—актеру быть говорящей маріонеткой и двигаться, повинуясь внятному и безстрастному голосу чтеца, чѣмъ отчаянно путать свою роль подъ хриплый шопотъ спрятаннаго въ будкѣ суфлера."

Ну, а что, если актеры станутъ выучивать свою роль, что называется, на зубокъ? Вѣдь тогда все построеніе Сологуба разсыпается прахомъ. Но не спрашивайте у него логики: вѣдь онъ благоразумно предупредилъ насъ, что философствуетъ какъ поэтъ.

Содержаніе драмы—трагическая игра Рока съ его маріонетками. „Играя, играю куклами и личинами,—и зримо для міра спадаютъ личины и покровы,—и таинственно открываю единый Мой ликъ и, ликуя, торжествуетъ единая Моя воля... Утѣшаетъ горячая любовь, и сгарая сгараетъ,—и послѣдняя утѣшительница—Смерть". Трагедія должна раскрывать „роковую лживость и двусмысленность міра", и никакихъ автономныхъ личностей на землѣ нѣтъ, и борьбы между ними нѣтъ, и смѣшны ихъ попытки бороться съ Рокомъ и вызывать судьбу на единоборство. Поэтому (!) актеру нечего играть. „Для насъ же становится смѣшною слишкомъ усердная актерская игра, и великолѣпная декламація, и величественный жестъ". Актеръ долженъ быть холоденъ и спокоенъ; „пусть не старается и не ломается трагическій актеръ, чрезмѣрность жеста и напыщен-

ность декламаціи приходится оставить на долю шута и скомороха".

Скучная философія, скучный театръ г. Сологуба! [1]).

Но въ концѣ концовъ оказывается—страшенъ сонъ, да милостивъ Богъ! Начавши за упокой, г. Сологубъ ловкимъ вольтомъ кончаетъ за здравіе. Чувствуя, что рокъ, маріонетки и прочіе сумасшедшіе пустяки—матерія скучная, г. Сологубъ вводитъ *пляску*—и какую!

Каково бы ни было содержаніе будущей трагедіи, утѣшаетъ онъ испуганнаго мистическими ужасами читателя, безъ пляски ей не обойтись. A la bonne heure! Пляска будетъ хоровая, и къ участію въ ней будутъ допущены зрители. Участіе зрителя въ трагическомъ дѣйствѣ выразится „въ участіи его въ трагической пляскѣ". Скоро мы всѣ заразимся „иною жизнью" и, какъ хлысты (!), хлынемъ на сцену и закрутимся въ неистовомъ радѣніи. Но быть можетъ обѣщаніе „трагической пляски" не устраиваетъ зрителя? Ничего, Сологубъ милостивъ и (сначала уклончиво: „можетъ быть") обѣщаетъ ему „веселую пляску, „во всякомъ случаѣ, болѣе или менѣе неистовую".

Морщины на челѣ запуганнаго зрителя начинаютъ разглаживаться. Сологубъ не даетъ ему опомниться. Описывая бальный танецъ (черный локонъ, бѣлая шея, улыбка на алыхъ устахъ, кончикъ бѣлаго башмака, да еще отсутствіе на дѣвицѣ рубашки), онъ захлебываясь прибавляетъ: „Этотъ бальный танецъ—только намекъ на то, чѣмъ должна быть *трагическая* пляска". Чортъ возьми, что же будетъ дальше? И дѣйствительно, сологубовская трагическая пляска это quelque chose! Въ концѣ всѣхъ пессимистическихъ разглагольствованій Сологубу рисуется „плоть прекрасная и освобожденная". Это нѣсколько неожиданно, но заманчиво. И вотъ:

---

[1]) Характерно, что въ свою „мистерію" Сологубъ вкладываетъ чисто индивидуалистическій характеръ. Другіе сотрудники сборника хлопочутъ о мистеріи именно въ виду ея коллективности, соборности и всенародности. Сологубъ и здѣсь откровеннѣе. Мистерія говоритъ онъ, будетъ дѣйствіемъ соборнымъ, все же требуетъ *одного* исполнителя (?). „Не только высшій родъ общественнаго дѣянія, мистерія, но и все вообще общественное совершеніе въ тоже время совершенно индивидуально... Толпа,—зрители,—не иначе можетъ быть пріобщена къ трагедіи, какъ.... только пассивно. Исполняющій же дѣйствіе всегда одинъ". Для современныхъ мистиковъ это весьма характерно. Ср. что мы выше говорили о г. Чулковѣ. См. также сборникъ „Литературный Распадъ", № 1.

„Ритмъ освобожденія—ритмъ пляски. Паѳосъ освобожденія —радость прекраснаго, обнаженнаго тѣла. Пляшущій зритель и пляшущая зрительница придутъ въ театръ (значитъ, пляшутъ они еще на улицѣ? — Ю. С.) и у порога оставятъ свои грубыя, свои *мѣщанскія* (!) одежды. И въ легкой пляскѣ помчатся".

Das ist der langen Rede Kurzer Sinn! Вотъ къ чему клонилъ страшный колдунъ, пугая насъ ужасами рока. Когда г. Сологубъ начинаетъ, вращая очами, говорить о трагическомъ и мистическомъ, когда онъ начинаетъ пессимистически завывать, знайте, что онъ собирается потащить васъ на оргію въ домъ терпимости.

Спасибо пьяному илоту! Удачнѣе всякаго другого онъ внушаетъ отвращеніе къ мистическому пессимисту и „непріятію міра".

А вы, г. Ал. Бенуа, умрите!, Никогда вы ничего подобнаго не придумаете.

VIII.

Остается наконецъ Андрей Бѣлый („Театръ и Современная драма"). Признаться, имѣя кѣкоторое представленіе о творчествѣ г. Бѣлаго, мы со страхомъ приступали къ чтенію его статьи, но тѣмъ пріятнѣе было наше разочарованіе. Положительно кромѣ статей Луначарскаго и, пожалуй, Брюсова, это лучшая статья сборника, несмотря на всѣ свои недостатки. А недостатки эти двоякаго рода: во-первыхъ, внѣшняго—игра словами и чисто словесными противорѣчіями, истерическій стиль; и во вторыхъ, внутренняго—взгляда на искусство вообще и на драматическое въ частности, какъ на творца и преобразователя жизни. Но несмотря на всѣ преувеличенія въ этой области, онъ и здѣсь высказываетъ цѣлый рядъ интересныхъ (особенно въ устахъ декадента) мыслей, бьющихъ прямо въ забрало мистическимъ модернистамъ всяческихъ толковъ.

Рокъ,—говоритъ А. Бѣлый,—тамъ, гдѣ вѣками внушенная покорность. Жизнь въ творчествѣ побѣждаетъ рокъ, и потому назначеніе драмы—изобразить борьбу человѣка съ рокомъ— есть схема къ творчеству жизни: реализовать эту борьбу. Этотъ взглядъ, несмотря на всю свою идеалистическую окраску, не-

проходимой пропастью отдѣленъ отъ садическаго пессимизма г. Сологуба и отъ „примиренія съ неизбѣжностью" г. Мейерхольда. Здѣсь вѣетъ духомъ активности и творчества. Бѣлый не противъ того, чтобы художники изображали въ своихъ драмахъ рокъ; онъ хочетъ лишь, чтобы ихъ изображеніе будило въ душѣ зрителя желаніе бороться съ угнетающими насъ силами. За это мы готовы простить ему наивную мысль, что драма стремится и можетъ, „стать жизнью", и наивную надежду, что будетъ нѣкогда день, и „художникъ (!) броситъ свой яростный снарядъ въ тюремныя стѣны рока. Стѣны разлетятся. Тюрьма станетъ міромъ".

Это наивно, если хотите, даже смѣшно, но это свѣжо, человѣчно и сулитъ дальнѣйшее поступательное движеніе въ сторону активности и сознательнаго творчества новыхъ жизненныхъ отношеній. Такое настроеніе сближаетъ г. Бѣлаго съ реалистическимъ міровоззрѣніемъ передового общественнаго класса. „Если нѣтъ въ драмѣ предощущенія побѣды надъ рокомъ, драма —не трагедія".

Послѣ этого ясно, что къ нынѣшней модной болтовнѣ о мистеріи, какъ синтезѣ формъ искусства, и о приближеніи современной драмы къ мистеріи А. Бѣлый относится рѣзко отрицательно. Для него это показатель *опасности*, которая грозитъ современной драмѣ. Ему подозрительны всѣ эти сладкіе призывы къ мистеріи въ наши дни: въ борьбѣ, а не въ сонныхъ моленьяхъ, говоритъ онъ, мы преобразимся. Надъ толками о превращеніи театра въ храмъ онъ смѣется: для чего, спрашиваетъ онъ, долженъ стать храмомъ театръ, когда параллельно съ театромъ у насъ есть и храмы? Въ древности трагедія была связана съ культомъ Діониса. Это такъ, но вѣдь развитіе драмы шло въ сторону отъ религіи, отъ который она постепенно эмансипировалась.

Когда намъ говорятъ теперь, что сцена есть священнодѣйствіе, актеръ—жрецъ, а созерцаніе драмы пріобщаетъ насъ таинству, то слова эти глашатаями „новыхъ словъ" понимаются въ неопредѣленномъ, многосмысленномъ, почти безсмысленномъ смыслѣ. Какому богу должны мы молиться? Приглашаютъ ли насъ вернуться къ тѣмъ примитивнымъ религіознымъ формамъ, изъ которыхъ развилась драма, или нѣтъ, все это остается покрыто мракомъ неизвѣстности.

„Если да,—восклицаетъ А. Бѣлый,—подавайте намъ козла

для закланія! Но что мы будемъ дѣлать съ козломъ послѣ Шекспира? Если тутъ подразумѣвается какое-то новое священнодѣйствіе, то *скажите намъ имя новаго бога*! Гдѣ онъ, кто онъ? Гдѣ нашли вы, истолкователи грядущаго театра, драмы съ именемъ этого новаго бога? Если имени этого бога у васъ нѣтъ, если религія такого бога отсутствуетъ, всѣ выспренныя [1]) заявленія о пути современной драмы, о новомъ театрѣ, какъ храмѣ, остаются фигуральными заявленіями, *не имѣющими ничего* въ современномъ театрѣ. „Храмъ" остается Маріинскимъ театромъ, а риторика остается риторикой" [2]).

Не менѣе курьезны, по мнѣнію Бѣлаго, толки о хоровомъ началѣ въ современномъ театрѣ. „Хоровое начало зрителей превратитъ ибсеновскую драму въ фарсъ". Мы думаемъ, не только ибсеновскую, но и всякую. Кромѣ недоразумѣній и смѣшныхъ нелѣпостей изъ участія зрителей въ театральномъ „дѣйствѣ" ничего не получится, если конечно не понимать этого участія въ сологубовскомъ смыслѣ. Тогда въ придачу мы получимъ еще полицейскій протоколъ.

Лучше бы драма, о которой мечтаютъ мистерики, никогда не возникала,—выражаетъ пожеланіе Бѣлый и ехидно прибавляетъ: „Вообразите, читатель, хотя бы на одну минуту себя въ этой роли. Это мы то будемъ кружиться вокругъ жертвенника—мы всѣ: дама въ стилѣ модернъ, биржевой дѣлецъ, рабочій и членъ Государственнаго Совѣта? Я увѣренъ, что молитвы наши не совпадутъ". Здѣсь г. Бѣлый касается самаго слабаго пункта театральныхъ модернистовъ: игнорированія ими классоваго характера современнаго общества, неумѣнія или нежеланія связать особыя формы эстетическаго чувствованія или художественныхъ запросовъ съ различнымъ соціальнымъ положеніемъ и настроеніями отдѣльныхъ соціальныхъ группировокъ. Говоря о творчествѣ Вяч. Иванова, о его подражаніяхъ античнымъ образцамъ, г. Бѣлый попадаетъ уже не въ бровь, а прямо въ глазъ современнымъ модернистамъ: „Гдѣ тутъ демократизмъ?—спрашиваетъ онъ.—*Не аристократическая ли пре-*

---

[1]) Въ подлинникѣ напечатано „внутреннія", но мы думаемъ, что это опечатка.

[2]) „Жреческая тіара,—замѣчаетъ онъ въ другомъ мѣстѣ,—раздавила бы актера, еслибы онъ не съумѣлъ превратить ее въ дурацкій колпакъ". Послѣдній исходъ представляется намъ наиболѣе вѣроятнымъ.

священности заставляетъ насъ эстетически наслаждаться религіознымъ смысломъ драмъ чуждаго намъ народа".

Ставши твердо на такую точку зрѣнія, г. Бѣлый со временемъ отнесется, быть можетъ, нѣсколько иначе и къ символизму вообще, чѣмъ относится теперь. Сейчасъ онъ, конечно, о символизмѣ самаго высокаго мнѣнія. „Символизмъ, увѣряетъ онъ, подчеркиваетъ динамику творчества". Отъ г. Бѣлаго, этого бѣшенаго символиста, иного отношенія и нельзя ждать. Но при всей высокой оцѣнкѣ символизма г. Бѣлый, подобно г. Эллису изъ „Вѣсовъ", понимаетъ, что символистическая драма „не можетъ существовать въ предѣлахъ театра". Символическая драма на сценѣ, признаетъ онъ, явленіе рѣдкаго безобразія. Вся сила драмы—въ реализованномъ дѣйствіи, образы же, которые даетъ символическая драма, „*не реальны на сценѣ, не дѣйствительны*" (курсивъ Бѣлаго).

И дальше слѣдуетъ откровенный, логическій, но убійственный для декадентскаго театра выводъ:

„*Символическій театръ серьезно не нуженъ никому*" [1]).

Въ этомъ мы никогда не сомнѣвались. И вотъ почему мы привѣтствуемъ слова Бѣлаго: „лучше откровенно и честно признать въ принципѣ безсиліе символическаго театра на сценѣ, чтобы разъ навсегда покончить съ блужданіемъ въ потемкахъ".

Европейскій театръ, скажемъ мы вмѣстѣ съ Бѣлымъ, это нѣчто слишкомъ технически законченное. Вовсе не слѣдуетъ его ломать. И не въ этой ломкѣ заключается очередная задача сценическаго искусства. „Новаторы жизни съ презрѣніемъ отнесутся къ форсированнымъ крикамъ о реформѣ сцены". Да, г. Бѣлый, вы правы, тысячу разъ правы. Иначе, какъ съ презрѣніемъ, къ этимъ истерическимъ воплямъ о превращеніи театра въ храмъ, а реалистической драмы въ мистерію они не относятся.

А г. Бѣлому они пожелаютъ идти дальше по тому пути,

---

[1]) А. Бѣлый справедливо замѣчаетъ: „Какъ актеру (да и вообще нормальному человѣку.—Ю. С.) отнестись къ Сольнесу, идущему на башню съ вѣнкомъ въ рукѣ говорить съ богомъ? Какъ изобразить реальнаго человѣка въ его не-реальномъ поступкѣ? Какъ психопата? Но Сольнесъ для Ибсена вовсе не психопатъ. Значитъ, психопатъ Ибсенъ? Но тогда зачѣмъ ставить психопатическую драму?"

Вотъ именно: зачѣмъ ставить?

на который онъ такъ удачно для начала, вступилъ своей статьей въ сборникѣ „Шиповника".

IX.

Мы подошли къ концу нашей задачи. Мы видѣли театральныхъ новаторовъ за работой, слышали чего они требуютъ отъ театра и что дали ему. Въ итогѣ получается меньше, чѣмъ нуль: огромный шагъ назадъ и въ пониманіи задачъ драматическаго искусства, и въ техникѣ сцены. И хотя за душой у „новаторовъ" нѣтъ ровно ничего (по ихъ же собственному признанію, и по признанію ихъ единомышленниковъ), это не помѣшало имъ заразить своимъ тлетворнымъ духомъ даже такое почтенное и заслуженное учрежденіе, какъ московскій Художественный театръ. Нѣкоторыя постановки въ послѣднемъ, какъ напримѣръ, андреевская „Жизнь Человѣка", по условнымъ" кунстштюкамъ оставили далеко за собой даже комедіантское кропанье г. Мейерхольда [1]). Вотъ что грустно и досадно!

Но мы утѣшаемся тѣмъ соображеніемъ, что въ исторіи бывали примѣры воздѣйствія охваченныхъ психическимъ повѣтріемъ элементовъ на здоровые круги, особенно въ періоды соціальной ломки. Но пройдетъ нѣкоторое время, мода схлынетъ, нравственная эпидемія ослабѣетъ, и мертвые будутъ тлѣть въ гробахъ, а живые будутъ снова творить живую жизнь. Реалистическій театръ выдержалъ аттаку современныхъ новаторовъ. Но независимо отъ нихъ театръ долженъ приблизиться къ вѣчному источнику творчества и жизни — къ активнымъ народнымъ массамъ. Онъ долженъ углубить свое соціальное содержаніе и сдѣлаться общедоступнымъ. И даже если народъ не пойдетъ къ нему, онъ самъ долженъ пойти къ народу. Если гора не идетъ къ Магомету, Магометъ идетъ къ горѣ.

Реалистическій театръ устоялъ, тѣмъ болѣе, что въ ла-

---

[1]) Напр., сцена на балу у человѣка съ этими стилизованными музыкантами, стилизованными танцами и фигурами. Бррр., что за шутовство! И это театръ Станиславскаго! Правда, виновата сама пьеса, но и режиссеръ съ своей стороны постарался...

герѣ его противниковъ нѣтъ никакого единомыслія, можно сказать—никакой мысли. Выше мы доказали это съ непреложностью—и не только нашими личными соображеніями, но и на основаніи заявленій самихъ „новаторовъ". Философы и теоретики театральнаго модернизма отказываются отъ него и отъ практиковъ движенія. Мы не думаемъ, конечно, убѣждать декадентскихъ реформаторовъ. Ужъ если ихъ Моисей (Брюсовъ) и ихъ пророки (Бѣлый, Эллисъ) не могли ихъ убѣдить, то мы, принципіальные враги модернизма во всѣхъ отношеніяхъ, не можемъ брать на себя этой задачи.

Существуетъ анекдотъ про Драгомирова. Покойный генералъ, инспектируя какую то артиллерійскую часть, былъ пораженъ худобой лошадей и обратилъ ня это вниманіе завѣдывавшаго ими полковника. Послѣдній, сильно смутившись, сказалъ: „Я, Вашество, всячески старался вогнать ихъ въ тѣло, и самъ не пойму, отчего онѣ худѣютъ. Повѣрите-ли, Вашество, я ихъ кормилъ и морковью, и даже рисомъ"... Драгомировъ нахмурился и замѣтилъ: „А вы бы побровали овсецомъ покормить ихъ, полковникъ. Я слышалъ отъ опытныхъ людей, что лошади отъ овса полнѣютъ. Такъ вы бы овсецомъ"...

Новаторы все спорятъ о пряностяхъ и пикантныхъ соусахъ, а задача въ томъ, чтобы дать народнымъ массамъ простой кусокъ мяса. Пробовали они возродить современный театръ и кукольной комедіей, и условностями, и маріонеточной игрой; пробуютъ теперь мистеріи, истеріи, литургіи и жертвоприношенія. А попробовали бы они сдѣлать реалистическій театръ доступнымъ для народа, за плечами котораго они разводятъ свои эстетическіе бобы, попробовали бы они сдѣлать сцену и драму чуткимъ эхомъ происходящей во всемъ мірѣ соціальной борьбы, попробовали бы они принять участіе въ живой жизни.

Богъ съ ними, съ морковью и рисомъ! Попробуйте, господа, овсецомъ!

Ю. М. Стекловъ.

Мистерія или бытъ.

„Мы свои собственныя носимъ всегда личины, и онѣ такъ хорошо выполняютъ свое назначеніе, что не только другихъ, но и самихъ себя мы часто обманываемъ игрою ихъ выраженій."

Ѳ. Сологубъ.

„Условный" театръ, созданный въ Петербургѣ Коммиссаржевской и Мейерхольдомъ, встрѣтилъ горячее сочувствіе со стороны нашего интеллигентнаго общества и наиболѣе популярныхъ истолкователей его мнѣній. Писатели, стоящіе на высотѣ исканій современной интеллигентской души, единодушно привѣтствовали рѣзкій „революціонный" разрывъ съ традиціями реалистическаго театра. Бытъ умеръ!—говорили они со вздохомъ облегченія,—а если онъ и живъ еще фактически, если эмпирическая жизнь и продолжаетъ еще ткать все усложняющуюся сѣть бытовыхъ формъ, то какое намъ до этого дѣло? Какое дѣло высокому искусству до этого миража пошлой обыденщины? Вѣдь въ дѣйствительности—въ настоящей мистической дѣйствительности, а не ея эмпирической видимости—„никакого нѣтъ быта, и никакихъ нѣтъ нравовъ,—только вѣчная разыгрывается мистерія. Никакихъ нѣтъ фабулъ и интригъ, и всѣ завязки давно завязаны, и всѣ развязки давно предсказаны,—и только вѣчная совершается литургія"[1]).

Современное мистическое жизнепониманіе рекомендуетъ искусству отрѣшиться не только отъ „быта" въ точномъ смыслѣ этого слова—т. е. отъ извѣстныхъ специфическихъ особенностей данныхъ классовъ, кастъ или эпохъ человѣческой исторіи,—но и отъ эмпирическаго „бытія" вообще. Искусство дол-

[1]) Сологубъ. Сборникъ „Театръ" изд. Шиповника, стр. 185.

жно иллюстрировать то „непріятіе міра“, которое лежитъ въ основѣ бунта мистиковъ нашего времени. Но очевидно, не однѣ бытовыя особенности, а всякія вообще человѣческія страсти въ ихъ конкретномъ воплощеніи, не возможномъ безъ „фабулъ, завязокъ и развязокъ“, всякія конкретныя цѣли, всякіе характеры, какъ бы универсальны и общечеловѣчны они ни были,—все это лишь содержаніе эмпирическаго міра, подлежащаго *непріятію*. Все это—лишь призрачная игра пестрыхъ масокъ, скрывающихъ отъ поверхностнаго взгляда истинный единый ликъ подлинной человѣческой трагедіи. Задача искусства, и въ частности театра, не воспроизводить иллюзію, создаваемую жизненными масками, а наоборотъ разбить ее, сорвать ея внѣшній покровъ и такимъ образомъ раскрыть жизнь человѣческую въ ея внутренней мистической сущности.—Средствомъ для достиженія этой цѣли и являются *условные* пріемы художественнаго выраженія,—въ театрѣ: условныя декораціи, условные жесты, интонаціи и т. д.

Какъ видимъ, условность новаго театра не имѣетъ ничего общаго съ той традиціонной театральной условностью, съ которой приходилось бороться художественному реалистическому театру.

Традиціонная условность—наивна. Актеръ стараго типа завываетъ въ патетическихъ мѣстахъ, колотитъ себя въ грудь или хватается рукой за шпагу отнюдь не для того, чтобы намекнуть на нереальность изображаемаго имъ чувства, а напротивъ съ цѣлью дать наиболѣе яркое, наиболѣе жизненное и захватывающее его воплощеніе. Онъ видитъ свою задачу въ томъ же, въ чемъ и художникъ-реалистъ, но лишь не владѣетъ средствами послѣдняго.

Условность новаго театра вполнѣ сознательна. Здѣсь преднамѣренно устанавливается несоотвѣтствіе между эмпирическимъ переживаніемъ, фиксированнымъ въ текстѣ драмы, и тѣми выразительными средствами, которыя составляютъ область свободнаго творчества актера. Если, напримѣръ, слова говорятъ о паническомъ страхѣ дѣйствующаго лица, то интонаціи и жесты повѣствуютъ о чемъ то совершенно иномъ. Въ новомъ театрѣ вы не услышите скованнаго ужасомъ, неровнаго, срывающагося голоса, не увидите характерныхъ для этой эмоціи порывистыхъ движеній, быстро замирающихъ въ столбнякѣ. Объ ужасѣ вамъ разскажутъ утрированно-плавнымъ голо-

сомъ, немного „нездѣшнимъ“, немного замогильнымъ по основному тону, но съ правильными, музыкально размѣренными повышеніями и пониженіями; такую же нарочитую, бьющую въ глаза правильность и ритмичность постараются придать и жестамъ. Этимъ способомъ уже въ самомъ изображеніи ужаса, такъ сказать a priori, намѣчается исходъ изъ него: примиреніе съ неизбѣжностью, съ судьбою въ ея торжественно размѣренномъ совершеніи.—Слова, данныя актеру извнѣ, авторомъ пьесы, символизируютъ эмпирическую видимость міра; голосъ и жесты, составляющіе сферу актерской свободы, даютъ матеріалъ для символизаціи мистической сущности міра. Выразительныя средства играютъ на современной сценѣ ту же роль, какъ блаженной памяти „резонеры“ старыхъ комедій: ихъ задача *истолковать* разыгрываемую пьесу, дать ей философское, религіозное или моральное освѣщеніе. Разница лишь въ томъ, что подъ личиной резонера самъ авторъ изъяснялъ „мораль басни сей“, тогда какъ резонерство путемъ условныхъ движеній и интонацій переноситъ эту обязанность на актера.

Надо однако замѣтить, что современная теорія придаетъ этому различію громадное значеніе. Пріемъ эмансипаціи актера отъ подчиненія автору она разсчитываетъ придать пріемамъ условной постановки универсальный характеръ, распространить ихъ на всѣ истинно-художественныя произведенія. Актеръ вовсе не обязанъ слѣдовать ремаркамъ автора. Пусть данная пьеса по замыслу ея творца—чисто бытовая; но если она въ то же время художественна, въ ней подъ покровомъ быта должно быть и мистическое содержаніе. Актеръ не только имѣетъ право, но и долженъ „выявить“ мистическій смыслъ пьесы, о которомъ, быть можетъ, даже и не подозрѣвалъ самъ авторъ.

Такова теорія. На практикѣ репертуаръ условнаго театра далеко не достигалъ своихъ теоретически возможныхъ предѣловъ; онъ ограничивался пока, такъ называемыми, „символическими“ произведеніями, не предназначенными для реалистической постановки самими ихъ авторами. Конечно, и тутъ могли быть недоразумѣнія. Такъ напримѣръ, на мой взглядъ, чистѣйшимъ недоразумѣніемъ была постановка въ театрѣ Комиссаржевской „Гедды Габлеръ“, попытка превратить въ трагическій и демоническій символъ эту бѣдную истеричку, основное настроеніе которой—рабскій страхъ передъ канономъ обывательщины—съ особенной яркостью оттѣняется потуга-

ми ея надломленнаго, не вытанцовавшагося эстетизма.—Но какъ бы ни понимать Гедду Габлеръ, нѣтъ никакихъ основаній думать, что петербургскій условный театръ сознательно истолковывалъ ее вопреки Ибсену. Ибсенъ въ общемъ и цѣломъ не безъ основанія считается писателемъ „символическимъ",— и въ данномъ случаѣ актеры навѣрное были искренно убѣждены, что постановка ихъ вполнѣ соотвѣтствуетъ видамъ автора.

Пока условно-мистическая постановка примѣняется только къ пьесамъ Ибсена, Метерлинка, Пшибышевскаго, Александра Блока, нельзя еще говорить о ней, какъ о способѣ художественнаго выявленія человѣческой драмы вообще. Теорія, какъ и всегда, значительно смѣлѣе практики. Теоретически превращены въ мистеріи даже такія пьесы, какъ „Женитьба" или „Ревизоръ". Г. Мережковскій съ обычной для него талантливостью выявилъ мистическій ликъ чорта, скрывающійся въ мнимо-бытовыхъ произведеніяхъ Гоголя то подъ маской идеалиста Хлестакова, то подъ маской позитивиста Чичикова. Послѣ изслѣдованій Мережковскаго теоретически совершенно ясно, что, напр., та сцена, гдѣ городничій въ сопровожденіи всего городского олимпа является къ Хлестакову, лишь по внѣшности связана съ бытомъ, въ дѣйствительности же представляетъ вовсе не поклоненіе Хлестакову, а поклоненіе діаволу, черную мессу чиновниковъ, символически раскрывающую религіозный смыслъ всякой земной іерархіи, какъ царства антихристова.

Однако до сихъ поръ, насколько мнѣ извѣстно, не возникало даже и проектовъ иллюстрировать мистическую сущность Гоголевскихъ пьесъ практически, путемъ соотвѣтственной актерской игры. Здоровое художественное чутье очевидно сильнѣе всякихъ „условныхъ" теорій въ искусствѣ, и конечно именно оно удерживало артистовъ отъ экспериментовъ въ этомъ направленіи. Вдохновитель и режиссеръ петербургскаго условнаго театра, г. Мейерхольдъ—горячій сторонникъ современной мистической тенденціи во всемъ ея универсально-философскомъ объемѣ и тѣмъ не менѣе онъ рѣшительно ограничиваетъ рамки новаго театра спеціальнымъ репертуаромъ. По его мнѣнію, задача теперешняго условнаго театра и того будущаго театра, которому онъ прокладываетъ путь,—это „принять въ свое лоно желанный намъ теперь во всемъ своемъ

разнообразіи репертуаръ: „Балаганчикъ“ Блока, „Жизнь человѣка“ Андреева, трагедіи Метерлинка, пастораль Кузьмина, мистеріи Ал. Ремизова, „Даръ мудрыхъ пчелъ“ Ѳ. Сологуба и еще много прекрасныхъ пьесъ современной драматургіи[1].

Но при такомъ ограниченіи самая постановка вопроса объ условномъ театрѣ существенно мѣняется. Въ самомъ дѣлѣ, если не только Гоголь, но, напримѣръ, и Шекспиръ изъемлется изъ области условнаго театра, если „желаннымъ“ репертуаромъ послѣдняго оказываются только пьесы, окрашенныя специфической психологіей модернизма, то очевидно передъ нами не универсальный способъ раскрытія „вѣчнаго діалога“, а какъ разъ наоборотъ, нѣчто неразрывно связанное съ характерными, *бытовыми* особенностями современнаго міропониманія и мироощущенія.

Мнѣ возразятъ, конечно, что современная драматургія въ лицѣ ея лучшихъ, истинно художественныхъ представителей какъ разъ и характеризуется своей отрѣшенностью отъ всякой „современности“ въ смыслѣ быта, чистотой и, такъ сказать, внѣвременностью въ постановкѣ и разработкѣ вѣчныхъ проблемъ человѣческой трагедіи. Помилуйте, о какомъ же бытѣ можетъ итти рѣчь, напримѣръ, въ драмахъ Метерлинка, разыгрывающихся за предѣлами географической и исторической досягаемости, лишенныхъ не только всего „характернаго“, но и всякихъ вообще характеровъ, символичныхъ вплоть до полнѣйшей нереальности грекоподобныхъ именъ дѣйствующихъ лицъ. У Л. Андреева Человѣкъ вообще, сбросивъ съ себя всякія маски, ведетъ свой діалогъ съ Рокомъ, Смертью, Временемъ, Голодомъ. Если въ пьесахъ послѣдняго (а также въ пьесахъ Блока) встрѣчаются отдѣльныя, и чрезвычайно яркія, бытовыя вкрапленія, то они играютъ совершенно особую роль: это не естественныя и неизбѣжныя формы воплощенія драматическаго дѣйствія, а нѣчто, привходящее извнѣ, это—употребляя выраженіе Блока—лишь „трансцендентальная иронія“, подчеркивающая всю пошлость, нелѣпость, призрачность быта передъ лицомъ вѣчной трагедіи.

И все же модернистская драма отнюдь не лишена бытовыхъ чертъ. Мало того она является бытовой по преимуществу. Какъ разъ тамъ, гдѣ она видитъ свою эмансипацію отъ

[1]) Ibid. стр. 176.

быта, сказываются ея тѣсныя связи съ эпохой, ея специальныя особенности, бытовая исключительность которыхъ гораздо рѣзче, тѣмъ у большинства откровенно и сознательно бытовыхъ произведеній искусства.

Громадная пропасть лежитъ между героями Островскаго и героями Шекспира. Тѣмъ не менѣе герои Шекспира, и даже герои Софокла гораздо легче могли бы понять жизненную драму персонажей Островскаго, нежели драмы Метерлинка или А. Блока. Жизненныя цѣли и цѣнности грековъ временъ Софокла безконечно отличны отъ идеаловъ всероссійскаго купечества временъ Островскаго, въ совершенно иномъ видѣ выступаетъ въ томъ и другомъ случаѣ та сила рока, которая стоитъ на пути осуществленія жизненныхъ цѣлей и цѣнностей,—но и тамъ и здѣсь драма развертывается на фонѣ борьбы человѣка съ нѣкоторой внѣ его находящейся стихіей, съ какимъ то враждебнымъ ему началомъ—не то сверхчеловѣческимъ, не то просто безчеловѣчнымъ. Между тѣмъ въ современныхъ пьесахъ самая эта борьба, самый этотъ *фонъ* всякой человѣческой драмы отсутствуетъ,—и притомъ отсутствуетъ a priori, какъ заранѣе данная психологическая невозможность борьбы, а не какъ примиреніе съ рокомъ, достигнутое въ результатѣ состязанія съ нимъ.

Что бы уяснить это, я возьму для иллюстраціи пьесы Блока, которыя, на мой взглядъ, особенно удачно воплотили въ себѣ духъ современности.

Въ предисловіи къ своей драматической трилогіи „Балаганчикъ", „Король на площади", „Незнакомка" А. Блокъ пишетъ: „Всѣ три драмы связаны между собою единствомъ основного типа и его стремленій. Каррикатурно неудачливый *Пьеро* въ *Балаганчикѣ*, нравственно слабый *поэтъ* въ *Королѣ на площади*, и другой *поэтъ*, размечтавшійся, захмѣлѣвшій и прозѣвавшій свою мечту въ *Незнакомкѣ*,—все это, какъ бы, разныя стороны души одного человѣка; также одинаковы стремленія этихъ трехъ: всѣ они ищутъ *жизни* прекрасной, свободной и свѣтлой, которая одна можетъ свалить съ ихъ слабыхъ плечъ непосильное бремя *лирическихъ* сомнѣній и противорѣчій и разогнать назойливыхъ и призрачныхъ двойниковъ. Для всѣхъ трехъ прекрасная жизнь есть воплощеніе образа Вѣчной Женственности: для одного—*Коломбина*, свѣтлая невѣста, которую только боль-

ное и дурацкое воображеніе Пьеро превратило въ „картонную невѣсту“; для другого—*Дочь Зодчаго*, красавица, лелѣющая библейскую мечту и погибающая вмѣстѣ съ Поэтомъ; для третьяго—*Незнакомка*, звѣзда, павшая съ неба и воплотившаяся лишь для того, чтобы опять изсчезнуть, оставивъ въ дуракахъ Поэта и Звѣздочета. Сверхъ того всѣ три драмы объединены насмѣшливымъ тономъ, который, быть можетъ, роднитъ ихъ съ *романтизмомъ*, съ той „трансцендентальной ироніей“, о которой говорили романтики“.

Эта трансцендентальная иронія какъ разъ и составляетъ наиболѣе интересный и характерный элементъ современнаго мистическаго міровоспріятія. Безчисленныя формы ея проявленія можно подвести подъ два основные типа.

Во-первыхъ, это уже упомянутыя выше юмористическія выступленія „быта“, самодовольной обыденщины. Въ „Балаганчикѣ“ центральнымъ воплощеніемъ быта является „Авторъ“. Онъ написалъ „реальнѣйшую пьесу“, гдѣ „дѣло идетъ о взаимной любви двухъ юныхъ душъ. Имъ преграждаетъ путь третье лицо: но преграды наконецъ падаютъ, и любящіе навѣки соединяются законнымъ бракомъ!“ И вдругъ эта реальнѣйшая пьеса какимъ то образомъ превратилась въ мистерію, въ нелѣпую легенду, разыгрываемую маріонетками фантастическаго театра—балаганчика. Глубоко возмущенный „Авторъ“ раза три обращается къ общественному мнѣнію публики съ горячимъ протестомъ противъ этого издѣвательства надъ его творчествомъ, не признающимъ „никакихъ легендъ, никакихъ миѳовъ, и прочихъ пошлостей“. Въ „Королѣ на площади“ бытъ — онъ же „здравый смыслъ“, воплощенный въ фигурѣ циника „Шута“— тщетно борется съ мистическимъ помѣшательствомъ, овладѣвшимъ городомъ, и въ концѣ концовъ вынужденъ капитулировать; онъ покидаетъ городъ, ни на минуту впрочемъ не теряя увѣренности въ своемъ конечномъ торжествѣ: „Подождите, вы еще хватитесь меня, да только поздно. А пока здравому смыслу остается одно средство—эмиграція“. Въ „Незнакомкѣ“ носителями быта являются посѣтители кабачка, хозяева и гости журфикса и въ особенности тотъ остроумный и положительный „Господинъ“, который оставилъ въ дуракахъ „Поэта“ и „Звѣздочета“ и, не мудрствуя лукаво, овладѣлъ Вѣчной Женственностью, этой „павшей съ неба звѣздой“ и принявъ ее за нѣ-

сколько эксцентричную, но тѣмъ болѣе пикантную уличную проститутку.

Другая сторона „трансцендентальной ироніи" сказывается въ томъ, что всѣ персонажи, старающіеся такъ или иначе пробиться сквозь толщу быта къ источнику „жизни прекрасной, свободной и свѣтлой", всѣ эти „влюбленные" и „влюбленныя", „дѣвушки" и „юноши", „Пьеро" и „Мистики", „Поэты" и „Звѣздочеты"—всѣ они носятъ на себѣ печать чего то ненастоящаго. Не того поэтически-возвышеннаго ненастоящаго, которое зовется „нездѣшнимъ", а ненастоящаго въ обидно комическомъ, унизительно уродливомъ смыслѣ: это картонныя фигуры, маріонетки кукольнаго театра; потянетъ закулисный режиссеръ міровой драмы за веревочки, и задергаютъ руками и ногами жалкія куклы, выполняя заранѣе намѣченный рядъ движеній.

Съ перваго взгляда можетъ показаться, что трансцендентальная иронія быта и рока надъ поклонниками „Звѣзды" еще не оправдываетъ сказаннаго выше о современной исключительности современной драмы.

Правда звѣздочеты и поэты не борются подобно героямъ классическихъ временъ съ пошлостью „толпы", а останавливаются передъ ней въ какомъ то тоскливомъ и безсильномъ недоумѣніи, [1])—но быть можетъ, лишь потому не могутъ они видѣть въ бытѣ внѣшняго врага, что слишкомъ полно преодолѣли его внутренно?

Правда и съ рокомъ они не воюютъ, а лишь покорно пляшутъ по его командѣ. Но вѣдь и всѣ прочіе герои всѣхъ прочихъ трагедій только въ воображеніи вели войну съ рокомъ, въ дѣйствительности же являлись его слѣпыми орудіями.

„Чѣмъ лучше играетъ актеръ роль Человѣка", пишетъ Ѳ. Сологубъ, „чѣмъ патетичнѣе восклицаетъ онъ: „постучимъ щитами, побренчимъ мечами", тѣмъ смѣшнѣе его неумѣстная игра, тѣмъ яснѣе его непониманіе роли. „Нѣкто въ сѣромъ" еще ни отъ кого не принялъ вызова на поединокъ". Да кто же изъ людей истинно просвѣщенныхъ не согласится съ этимъ резоннымъ разсужденіемъ главы нашихъ маговъ и кудесниковъ, кто же рѣшится отстаивать невѣжественное суевѣріе, что рокъ есть живое существо, которое можно проткнуть шпагой!

---

[1]) „Мнѣ очень грустно. А вамъ смѣшно?"—*Пьеро.*

Выходитъ какъ будто бы, что герой современной драмы отличается отъ своихъ предшественниковъ только бо́льшей изысканностью, бо́льшей утонченностью своихъ переживаній: онъ слишкомъ далеко отошелъ отъ быта, и поэтому такъ пассивенъ, такъ комично растерянъ въ обыденной жизни; онъ заранѣе полонъ предчувствіями рокового свершенія грядущихъ событій, и потому основнымъ мотивомъ его души явится не боевой пафосъ, не вызовъ судьбѣ, а полное резиньяціи ожиданіе. Въ этомъ духѣ обыкновенно и истолковываютъ современную утонченную психику. Однако, если приглядѣться нѣсколько внимательнѣе къ указаннымъ ея особенностямъ, то придется признать, что особенности эти не „углубляютъ" смыслъ вѣковѣчной человѣческой драмы, а совершенно уничтожаютъ его.

Въ самомъ дѣлѣ, всмотримся въ резонное разсужденіе Θ. Сологуба. Развѣ кто нибудь, воюя съ рокомъ, борется противъ самого закона, согласно которому совокупность опредѣленныхъ условій влечетъ за собою опредѣленное слѣдствіе? Никоимъ образомъ. Насколько мнѣ извѣстно, подобнаго рода „борьбу" лишь за самое послѣднее время пытались выдумать идеологи современной богемы, мистическіе анархисты. Всякая дѣйствительная борьба наоборотъ пользуется этимъ закономъ, какъ своимъ необходимымъ орудіемъ. Всякая дѣйствительная борьба имѣетъ цѣлью осуществить ту комбинацію условій, изъ которой, какъ необходимое слѣдствіе, вытекаетъ нѣчто, соотвѣтствующее *желаніямъ* борющихся, нѣчто представляющее для нихъ непосредственную *цѣнность*. Правда и само это желаніе предопредѣлено рокомъ. Идеально организованный интеллектъ могъ бы заранѣе вычислить моментъ его возникновенія въ душѣ борца и всѣ перипетіи порожденной имъ борьбы. Но развѣ эта предопредѣленность имѣетъ хоть какое нибудь отношеніе къ самой цѣнности желанія, развѣ она колеблетъ хоть сколько нибудь значеніе борьбы за осуществленіе цѣнности? Уже давно было сказано, что та свобода, которой добивается человѣкъ въ борьбѣ съ окружающимъ міромъ, есть свобода *осуществленія* желаній, а вовсе не безпричинность *возникновенія* желаній,—понятіе теоретически безсмысленное, практически совершенно безразличное. Конечно доказать этого не возможно. Всякій, кто знаетъ, что такое устойчивая жизненная цѣнность, знаетъ также, что достоинство ея, какъ цѣнности, совершенно не за-

висить отъ этого или другого способа объясненія или предвидѣнія явленій. Это—психологическая аксіома для человѣка, эмпирически знакомаго съ феноменомъ устойчивой цѣнности.

Представимъ себѣ теперь психику, столь утонченную и причудливую въ своихъ переживаніяхъ, что феноменъ устойчивой цѣнности ей эмпирически неизвѣстенъ. Само собою разумѣется рѣчь идетъ не о тѣхъ „цѣнностяхъ", регулярное осуществленіе которыхъ необходимо для поддержанія установившагося жизненнаго процесса. Эти послѣднія едва-едва достигаютъ ступени сознательнаго желанія и реализируются почти автоматически, по разъ заведенному шаблону. Все же то, что могло бы послужить цѣлью для сознательнаго жизненнаго творчества, всякое желаніе, выходящее за предѣлы традиціоннаго жизненнаго обихода, въ интересующей насъ психикѣ отцвѣтаетъ, не успѣвши расцвѣсть. Уже одна мысль о томъ, чтобы свести на землю чарующую мечту, превратить ее въ задачу конкретной жизненной борьбы, лишаетъ завѣтное желаніе всѣхъ его чаръ, всего поэтическаго аромата, всякой „трансцендентальной" привлекательности, дѣлаетъ его скучнымъ, плоскимъ, пошло-обыденнымъ. Мало того. Не только практическая *внѣшняя*, но и психологическая *внутренняя* конкретизація желанія обращаетъ его въ ничто, убиваетъ его цѣнность. Мечта зачаровываетъ лишь до тѣхъ поръ, пока она еще не превратилась въ конкретное желаніе, пока она еще только предчувствуется, какъ едва-едва намѣчающаяся возможность желанія. Г. Мережковскій въ одной изъ своихъ статей отмѣтилъ какъ признакъ нѣкоторой грубоватости психическаго склада г. Булгакова то обстоятельство, что послѣдній „всегда желаетъ того, чего онъ желаетъ". Носители разсматриваемой здѣсь утонченной психики никогда не желаютъ того, чего они желаютъ и всегда желаютъ того, чего они не желаютъ. То, что уже оформилось, какъ фактическое желаніе, тѣмъ самымъ теряетъ въ ихъ глазахъ свою желательность, окрашивается въ чувственный тонъ обыденности, скуки, съ другой стороны они желаютъ лишь того, что фактически еще не переживается и поскольку оно еще не переживается, какъ настоящее, дѣйствительное желаніе.—Отсюда свѣтобоязнь, стремленіе заслонить отъ себя сіяющую на небѣ „звѣзду" возможно болѣе густымъ туманомъ всякихъ призраковъ, неустанныя попытки нарочно сбиться съ дороги къ своему собственному идеалу, безнадежно

заплутаться въ причудливомъ лабиринтѣ фантастическихъ измышленій, однимъ словомъ „символизмъ“, какъ методъ фиксировать желаніе in statu nascenti и такимъ образомъ создать себѣ иллюзію устойчивой и даже „вѣчной“ жизненной цѣнности.

Слово „символизмъ“ я употребилъ здѣсь, конечно, не въ томъ смыслѣ, въ какомъ говорятъ о „символическомъ“ искусствѣ въ противоположность реалистическому. Символизмъ, какъ особый пріемъ художественнаго обобщенія, строго говоря, даже и не противоположенъ реализму; онъ представляетъ лишь дальнѣйшій шагъ въ развитіи послѣдняго, болѣе глубокое пониманіе, болѣе смѣлое и послѣдовательное осуществленіе той самой задачи, которую преслѣдовали и художники-реалисты, стремясь къ *типичности* своихъ образовъ. „Символизмъ“, о которомъ шла рѣчь выше, не способъ художественнаго творчества, а конкретный фактъ конкретной психики. Эта характерная *бытовая* особенность современной утонченной души, эмпирическая невозможность для нея сознавать, какъ цѣнное, все ясное, опредѣленное, отчетливо очерченное, и вытекающее отсюда сознательное стремленіе возможно болѣе увеличить хаотичность, причудливость, тусклую призрачность своихъ переживаній.

Утонченный интеллигентъ, неустанно грезящій о преображеніи міра путемъ любви, какъ нельзя болѣе далекъ однако отъ мысли, что онъ можетъ хоть сколько нибудь приблизить воплощеніе этой мечты своими собственными усиліями.

Творить заклинанія съ „мистиками“, ждать съ выростающей тревогой „приближенія дѣвы изъ дальней страны“, вперять вмѣстѣ съ „голубымъ поэтомъ“ и „звѣздочетомъ“ тоскующій взоръ въ „Марію-звѣзду“,—это такъ, это возвышаетъ душу, terrarum dominos evehit ad deos. Но вообразить, что эмпирическая склонность къ Марьѣ Ивановнѣ, зарождающаяся въ моей груди...—вотъ въ этой груди, вотъ этого Ивана Ивановича..—что столь обыкновенное чувство знаменуетъ собою сошествіе въ міръ Вѣчной Женственности...какая пошлость! это значитъ убить самый идеалъ вѣчной женственности, втоптать его въ грязь обыденщины. „Пьеро“, „Поэтъ“, „Звѣздочетъ“—не художественный символъ, а галлюцинація, не способъ изображенія поэтическаго чувства любви, а психологическая предпосылка послѣдняго. Нужно какъ можно сильнѣе зажмуриться, нужно забыть, что

предъ тобою только Марья Ивановна, что ты только Иванъ Ивановичъ, нужно всею силою воображенія перевоплотиться въ какого нибудь мечтательно-наивнаго Пьеро, простирающаго руки къ своей Коломбинѣ, загадочной и бѣлоснѣжной дѣвѣ, не то невѣстѣ, не то смерти. Но и въ этомъ перевоплощенномъ видѣ нельзя долго оставаться безнаказанно. Мечта о любви лишь до тѣхъ поръ искрится нездѣшними и неизрѣченными лучами идеала, пока Иванъ Ивановичъ—Пьеро еще не совсѣмъ освоился со своимъ новымъ положеніемъ въ мірѣ. Какъ только онъ начинаетъ входить въ роль, утрачиваетъ сознаніе нереальности и фантастичности своего новаго облика, какъ только Пьеро получаетъ способность чувствовать по настоящему, тотчасъ же улетучивается та иллюзія высшей цѣнности, для поддержанія которой и совершено было самое перевоплощеніе.

Послѣ нудно-кошмарной возни съ картонной Коломбиной „Арлекинъ" вдругъ заговариваетъ настоящимъ человѣческимъ голосомъ:

„Здѣсь никто любить не умѣетъ,
Здѣсь живутъ въ печальномъ снѣ!
Здравствуй міръ! Ты вновь со мною!
Твоя душа близка мнѣ давно!
Иду дышать твоею весною
Въ твое золотое окно!"

Но настоящій человѣческій голосъ—это вѣдь какъ разъ и есть то, что губитъ поэтическіе чары мечты! и трансцендентальная иронія уже спѣшитъ на выручку съ ремаркой: „Прыгаетъ въ окно. Даль, видимая въ окнѣ, оказывается нарисованной на бумагѣ. Бумага лопнула".

Настоящій голосъ замолкъ. Права картона возстановлены. Поэзія торжествуетъ.

На слѣдующей страницѣ Пьеро и Коломбина чуть-чуть было не эмансипировались отъ своей картонности: Пьеро медленно движется по сценѣ, простирая руки. По мѣрѣ его приближенія мертвенно неподвижныя черты Коломбины начинаютъ оживать. „Румянецъ заигралъ на матовости щекъ. Серебрянная коса теряется въ поднимающемся, стелющемся утреннемъ туманѣ. На фонѣ зари, въ нишѣ окна, стоитъ съ тихой улыбкой на спокойномъ лицѣ красивая дѣвушка... Пьеро подходитъ и хочетъ коснуться ея руки своей рукой"... Караулъ, поэзія

въ опасности! Но какъ разъ во время „между Пьеро и Коломбиной просовывается торжествующая голова Автора". Авторъ болтаетъ что то о „свиданіи двухъ влюбленныхъ послѣ долгой разлуки", и подъ вліяніемъ его реалистическихъ комментаріевъ Коломбина вмѣстѣ съ декораціей взвивается вверхъ. Пьеро одинъ „безпомощно лежитъ на пустой сценѣ".

Но, скажетъ читатель, вѣдь „Авторъ"—это уже конечно не призракъ, созданный самимъ Иваномъ Ивановичемъ, это самая подлинная реальность, пошлость, ворвавшаяся „извнѣ" и спугнувшая поэтическій порывъ чувства. Къ сожалѣнію это не такъ. Въ предисловіи авторъ (рѣчь идетъ разумѣется о г. Блокѣ, а не объ Авторѣ, выступающемъ на подмосткахъ) совершенно вѣрно указываетъ, что „три маленькія драмы, предлагаемыя вниманію читателя, суть драмы лирическія, т. е. такія, въ которыхъ переживанія *отдѣльной души*, сомнѣнія, страсти, неудачи, паденія,—только представленіе въ драматической формѣ". Житейская обыденность не даромъ выведена на сцену въ видѣ „Автора" пьесы. Это дѣйствительно голосъ самого автора, его внутренній демонъ или, быть можетъ, ангелъ хранитель, предостерегающій отъ опасности всякій разъ, когда разсѣивается марево картонности и на сцену грозитъ выступить что нибудь настоящее, умное. Подхлестываемая этимъ memento mori, утонченная душа несется все впередъ и впередъ, отъ одной галлюцинаціи къ другой, не смѣя перевести духъ, торопливо сбрасывая только что надѣтую личину и замѣняя ее новой, ибо при малѣйшей задержкѣ, при малѣйшей попыткѣ всмотрѣться въ созданный образъ, овладѣть имъ, кроткія предостереженія ангела хранителя превращаются въ торжествующій хохотъ дьявола пошлости.

Другой характерный пріемъ, при помощи котораго утонченная душа пытается фиксировать галлюцинацію цѣнности, заключается въ своеобразно противорѣчивомъ методѣ построенія искомой галлюцинаціи. „Символъ" задумывается такимъ образомъ, чтобы его вообще нельзя было конкретизировать. Онъ не *дается* какъ цѣлостный образъ, а *задается* какъ теорема; при чемъ въ самыя условія этой теоремы умышленно включаются данныя несовмѣстимыя, данныя, соединеніе которыхъ противорѣчитъ не только логикѣ ума, но и логикѣ чувства. На-лицо имѣются, такимъ образомъ, лишь разрозненные элементы символа. Каждый изъ элементовъ есть опредѣленный

образъ и, какъ все опредѣленное, самъ по себѣ не цѣненъ для утонченной души. И вотъ послѣдняя старается убѣдить себя, что желанная цѣнность возсіяла бы наконецъ въ сей тусклой жизни, если бы удалось осуществить психологически немыслимое сочетаніе противорѣчивыхъ элементовъ въ единый образъ.

Удобство этого метода соединять несоединимое по сравненію съ методомъ стремительной смѣны масокъ прежде всего состоитъ въ томъ, что онъ позволяетъ дать нѣкоторую передышку творческой фантазіи. Здѣсь открывается возможность неопредѣленно долгое время вперять взоръ въ одну точку, не достигая однако никакой ясности, ничуть не приближаясь къ чему либо „реальному“, настоящему, не теряя слѣдовательно драгоцѣннаго чувственнаго тона призрачности. Съ другой стороны эта застывшая неподвижность уперпгейся въ тупикъ мечты гораздо лучше символизируетъ „вѣчный“ характеръ искомой цѣнности, нежели кинематографъ быстро линяющихъ личинъ.

Не удивительно, что этотъ второй методъ усиленно разрабатывается и модернистской философіей и модернистской поэзіей,—особенно въ примѣненіи къ идеалу Вѣчной Женственности.

Что такое „Вѣчная Женственность“ въ устахъ современныхъ мыслителей и поэтовъ, придающихъ любви универсальное религіозно-философское значеніе? Такъ какъ Вѣчная Женственность символизируется въ горящей на небѣ голубой „Звѣздѣ—Маріи“, то невольно является мысль, что рѣчь идетъ о возвышенной, мечтательно-экзальтированной платонической любви, о томъ служеніи „прекрасной дамѣ“, которое въ средніе вѣка рѣзко отдѣлялось отъ всякой плотской, земной страсти, но такое толкованіе неправильно. Современные философы не устаютъ доказывать, что платоническая любовь есть искаженіе идеала. То же самое дѣлаютъ и поэты. Вѣчная Женственность воплощается въ видѣ Коломбины, „земной невѣсты“ Пьеро. Марія—Звѣзда, скатившись съ неба и принявъ образъ Незнакомки, заявляетъ:

Кровь закипаетъ во мнѣ.

. . . .

Я стройнѣе всѣхъ вашихъ дѣвъ,
Я красивѣе вашихъ дамъ,
Я страстнѣе вашихъ невѣстъ.

Но если такъ, дѣло идетъ, повидимому, о гармоническомъ синтезѣ земной страсти, голоса „запѣвающей крови“ и того всеобъемлющаго высокаго чувства, которое заставляло рыцарей молиться прекрасной дамѣ, отожествляя ее съ Мадонной. Какъ будто бы въ этомъ и состоитъ современный идеалъ любви, но вотъ удивительная вещь: Коломбина, готовая послѣдовать за Пьеро, горящимъ къ ней трогательной, глубокой и неизмѣнной любовью, вдругъ забываетъ о своемъ вѣрномъ рыцарѣ и „улыбаясь“ идетъ за Арлекиномъ, который поманилъ ее довольно легкомысленнымъ и небрежнымъ жестомъ.—Прекрасная Незнакомка—звѣзда съ такою же легкостью покидаетъ поэта, вся жизнь котораго была трепетнымъ ожиданіемъ ея сошествія съ небесъ, и отдается первому встрѣчному „господину“, игриво увѣряющему ее, что онъ „тоже поэтъ“, ибо „могъ бы спѣть вамъ куплетъ: ахъ, какъ ты хороша!“ Она считаетъ нужнымъ освѣдомиться лишь объ одномъ:

„Ты можешь обнять меня?
. . . .
И устъ касаясь моихъ,
Ты будешь ласкать меня?“

И когда „Господинъ“, въ противоположность нѣсколько одеревенѣлому отъ продолжительнаго ожиданія поэту, горячо разсѣиваетъ ея сомнѣнія на этотъ счетъ, Звѣзда-Марія чувствуетъ себя вполнѣ удовлетворенной: Господинъ „уводитъ Незнакомку подъ руку. Слѣдъ ихъ заметаетъ голубой снѣгъ“.

Этотъ любопытный пассажъ съ Коломбиной и Незнакомкой никоимъ образомъ нельзя истолковывать по традиціонному шаблону: молъ, среди дѣйствительныхъ женщинъ трудно встрѣтить что либо, соотвѣтствующее идеалу... подъ божественной внѣшностью часто скрывается самая низменная пошлость... и т. п. Коломбина и Незнакомка—вовсе не дѣйствительныя женщины, не земныя по своему происхожденію дѣвы. Черты Коломбины полны такого строгаго величія, такой „мраморной“ „чистоты и бѣлизни“, что мистики принимаютъ ее за смерть и въ ужасѣ всплескиваютъ руками, когда Пьеро узнаетъ въ ней любовь. Незнакомка на нашихъ глазахъ возникаетъ изъ „яркой, тяжелой звѣзды“, скатывающейся съ неба. Но и въ земномъ видѣ она сохраняетъ всѣ свои звѣздныя свойства. При ея появленіи „все становится сказочнымъ—темный мостъ и дремлющіе голубые корабли. Незнакомка засты-

ваетъ у перилъ моста, еще храня свой блѣдный падучій свѣтъ. Снѣгъ, вѣчно юный, одѣваетъ ея плечи, опушаетъ станъ".

Нѣтъ, не можетъ быть сомнѣнія передъ нами не земная дѣвушка бѣлоснѣжной чистоты, не женщина, сверкающая какъ звѣзда, а сама вѣчная звѣзда, воплотившаяся въ женщинѣ. Уже предчувствуется мистическое преображеніе міра—„все становится сказочнымъ"—и вдругъ... вмѣсто апоѳеоза Вѣчной Женственности самый обыкновенный „публичный домъ", какъ выражается „Старикъ" въ заключительной сценѣ Незнакомки.

Дѣло слѣдовательно не въ эмпирическихъ несовершенствахъ земныхъ женщинъ, а въ самомъ фактѣ земного воплощенія идеальной любви.—Пока любовь обращена къ современному поклоннику Прекрасной Дамы идеальной своей стороной, онъ не видитъ ея плоти, онъ или поддается гипнозу мистиковъ, какъ Пьеро[1]), или, какъ голубой Поэтъ, отвѣчаетъ на страстные призывы Незнакомки унылыми перепѣвами настроеній, накопленныхъ за долгіе годы мечтательнаго созерцанія Звѣзды. Ему нужно забыть о звѣздѣ, превратиться въ расторопнаго „Господина", охотника до искательницъ ночныхъ приключеній,—и тогда онъ быстро овладѣваетъ плотью любви, но увы! отъ ея нездѣшнихъ небесныхъ красокъ при этомъ не остается и слѣда [2]).

Такимъ образомъ для данной психики синтезъ возвышенной любви и земной страсти недоступенъ: первая—это, употребляя выраженіе Достоевскаго, только „идеалъ Мадонны", безплотная мечта; вторая—только „идеалъ Содомскій", разгулъ чувственности. Ни идеалъ Мадонны, ни идеалъ Содомскій въ своей отдѣльности и конкретной опредѣленности не удовлетворяетъ утонченную душу, которая въ то же время факти-

---

[1]) „**Предсѣдатель** (мистиковъ).... Неужели ты не видишь косы за плечами? Ты не узнаешь смерти?

Пьеро (по блѣдному лицу его бродитъ растерянная улыбка). Я ухожу Или вы правы, — и я несчастный сумасшедшій. Или вы сошли съ ума,—и я одинокій непонятый воздыхатель. Носи меня вьюга по улицамъ! О, вѣчный ужасъ! Вѣчный мракъ!".

[2]) Я опять таки напоминаю читателю, что Пьеро и Арлекинъ, Поэтъ и Господинъ—не два различные „типа" или характера, изъ которыхъ одинъ мечтательно прозѣвываетъ настоящую любовь, а другой жадно ухватывается за нее, но грязнитъ ее своею пошлостью,—это только различныя переживанія „отдѣльной души", изнывающей подъ „бременемъ мрачныхъ сомнѣній и противорѣчій."

чески не въ состояніи ихъ синтезировать. Отсюда сама собою выростаетъ невозможная теорема: исходя изъ положенія, что любовь къ Мадоннѣ и любовь Содомская исключаютъ другъ друга, слить оба эти вида любви въ одномъ цѣлостномъ переживаніи. Художественнымъ разрѣшеніемъ этой теоремы и является чувственная страсть къ Звѣздѣ-Маріи. Звѣзда-Марія не символъ прекрасной дѣвы, а настоящая звѣзда на настоящемъ небѣ,—земное у нея только имя. И вотъ этотъ то безплотный идеалъ, сохраняя всю свою безплотность, долженъ стать плотскимъ; небесная звѣзда, оставаясь на небѣ, должна отвѣчать чувственной страсти поэта. Любовная мечта поэта была бы осуществлена, если бы ему удалось вступить въ брачныя отношенія съ Капеллой или Вегой. Очевидно тутъ дѣйствительно найденъ пунктъ, къ которому можно вѣчно уноситься мечтой, безъ малѣйшей опасности получить что нибудь конкретное, опредѣленное, а слѣдовательно „пошлое“, — хотя бы въ воображеніи.

Выше я сказалъ, что символизмъ, какъ методъ художественнаго обобщенія, не имѣетъ ничего общаго съ психологическимъ символизмомъ, какъ особымъ типомъ „утонченныхъ“ переживаній. Но само собою разумѣется, поскольку художественная литература нашего времени беретъ своимъ сюжетомъ переживанія современной утонченной души, постольку она не чужда и этого второго конкретно-психологическаго символизма.

Въ большинствѣ произведеній, называемыхъ „символическими“, смѣшаны въ различныхъ отношеніяхъ оба вида символизма. Такъ, напримѣръ, у Ибсена такія пьесы, какъ „Сѣверные богатыри“ и даже „Брандтъ“, символичны почти исключительно въ смыслѣ пріемовъ художественнаго обобщенія. Но уже въ „Пеерѣ Гинтѣ“ преобладаетъ психологическій символизмъ. Наконецъ „Гедда Габлеръ“, по моему мнѣнію, типично бытовая пьеса: ея символизмъ всецѣло психологическій, символизмъ трагическихъ кривляній утонченной души. Ошибка условнаго театра при постановкѣ „Гедды“, состояла въ томъ, что условными въ этой постановкѣ были только внѣшнія подробности—какъ разъ то, что должно бы быть „реальнымъ“,—но было забыто объ условности въ самомъ центральномъ пунктѣ, въ изображеніи драматическихъ коллизій души Гедды; не была оттѣнена ихъ „картонность“, несмотря на то, что самъ Ибсенъ

вполнѣ достаточно выявилъ и мѣстами даже нарочно подчеркнулъ, „стилизовалъ" эту сторону переживаній свое героини.

Метерлинкъ и А. Блокъ являются, такъ сказать, профессіональными пѣвцами исканій современной души, хотя и въ различныхъ областяхъ. По самому своему душевному складу оба эти художника всецѣло находятся въ рамкахъ быта утонченной интеллигентской богемы конца прошлаго и начала нынѣшняго вѣка; поэтому и символизмъ ихъ насквозь бытовой, символизмъ „чистаго описанія", если можно такъ выразиться. Рядъ перевоплощеній, дѣйствительно переживаемыхъ утонченной душой въ процессѣ ея исканій, воспроизводится здѣсь во всей конкретности и индивидуальности. Я вовсе не хочу сказать, что всѣ образы Метерлинка и Блока фотографичны,— нѣтъ, они порою очень художественны, очень типичны для той среды, которая въ нихъ изображается, но самая эта среда настолько узка, ея жизненныя отправленія настолько своеобразны, ограничены, отличны отъ всего того, что въ эпохи мужественной борьбы принято называть человѣческой драмой, что ни одинъ образъ, типичный для данной бытовой группы, не имѣетъ смысла за ея предѣлами, не въ состояніи превратиться въ символъ широкаго обще-человѣческаго значенія.

Не удивительно, что какъ разъ постановка Метерлинка и Блока на сценѣ петербургскаго условнаго театра особенно удовлетворяла зрителей. Здѣсь условному театру дѣйствительно удалось открыть новые горизонты, здѣсь онъ для многихъ былъ цѣлымъ откровеніемъ. Утонченный зритель не только узнавалъ свои реальныя переживанія въ этихъ, казалось бы, столь далекихъ отъ всякой дѣйствительной жизни „стилизованныхъ" фигурахъ, то пластически застывающихъ, то ритмически движущихся по сценѣ двухъ измѣреній,—онъ впервые познавалъ самого себя черезъ нихъ.

Но только въ этой рѣзко очерченной сферѣ условный театръ и можетъ быть ходожественнымъ. „Для насъ становится уже смѣшною слишкомъ усердная актерская игра, и великолѣпная декламація, и величественный жестъ, и чрезмѣрная добросовѣстность въ передачѣ бытовыхъ особенностей,—отъ всѣхъ этихъ прелестей намъ становится даже нѣсколько неловко", пишетъ г. Сологубъ и поскольку театръ изображаетъ „насъ", этихъ „прелестей" дѣйствительно не должно быть на сценѣ, ибо нѣтъ ихъ и въ „нашей" настоящей жизни. Несо-

отвѣтствіе выразительныхъ движеній и выражаемыхъ ими чувствъ смыслу произносимыхъ „нами" словъ есть конкретный фактъ „нашей" дѣйствительности. Общеизвѣстенъ, такъ называемый, „декадентскій" способъ читать стихи: монотонно отбивающій тактъ, заунывный голосъ декламатора не находится ни въ какомъ соотвѣтствіи съ содержаніемъ декламируемаго стихотворенія.

И въ высокой степени наивны попытки нѣкоторыхъ сторонниковъ условнаго театра объяснить эту особенность современной психики тѣмъ, что глубокія и сильныя переживанія, якобы замыкаются внутри, чуждаясь внѣшнихъ выраженій. Благодаря Джемсу, Ланге и др. психологамъ мы очень хорошо знаемъ въ настоящее время, что „внѣшнія" выраженія вовсе не произвольный символъ „внутренней" эмоціи, а ея необходимая составная часть. Эмоція есть *сумма* ощущеній, связанныхъ съ опредѣленнымъ комплексомъ внутреннихъ и внѣшнихъ движеній организма. Правда, задачи борьбы—напримѣръ, стремленіе обмануть противника—могутъ вызвать задержку внѣшнихъ выразительныхъ движеній, и тѣмъ сильнѣе наростаетъ тогда внутренняя составная часть эмоціи, но если внѣшнія выразительныя движенія отмѣтаются *вообще*, если они *принципіально* признаются „смѣшными", то это свидѣтельствуетъ вовсе не о глубинѣ и мощи переживаній, а, наоборотъ, о крайней ихъ поверхностности и слабости, о неспособности даннаго субъекта пережить настоящую цѣлостную эмоцію.

Выводя на сцену людей, жизненная драма которыхъ сводится къ эмоціональной импотенціи, необходимо конечно подчеркнуть эту ихъ основную особенность намѣренной условностью выразительнныхъ средствъ,—здѣсь это требованіе простой художественной правдивости. Но возвести условность въ санъ „символа", философски освѣщающаго сущность всякой вообще „жизни человѣка", значитъ совершить вопіющее преступленіе противъ художественности, превратить живое дѣйствіе человѣческой драмы въ отвлеченно-скучное резонерство.

Меня не интересуетъ здѣсь вопросъ о томъ, насколько удовлетворительно разрѣшаетъ современное условное искусство тѣ или другія детали своей спеціальной задачи: изобразить бытъ утонченной интеллигенціи. Мнѣ хотѣлось лишь указать, гдѣ лежитъ эта задача, лишь разсѣять коренное недоразумѣніе, въ

которое впадаютъ теоретики условнаго искусства, придающіе ему универсально философскій смыслъ.

Одно время у насъ была въ большомъ ходу фраза: „переоцѣнка всѣхъ цѣнностей“. Теперь Ничше почти совсѣмъ вышелъ изъ моды, но „переоцѣнка всѣхъ цѣнностей“ и до сихъ поръ фигурируетъ нерѣдко, какъ характеристика исканій современныхъ утонченныхъ душъ. Правильнѣе и осторожнѣе было бы пока говорить не о „переоцѣнкѣ“, а о *разложеніи* всѣхъ цѣнностей, о разложеніи самого психологическаго феномена этой категоріи, объ утратѣ *чувства цѣнности*. Въ этомъ, какъ мнѣ кажется, и состоитъ трагедія современной души. И уже отсюда ясно, что такую трагедію отнюдь нельзя интерпретировать по старому шаблону, какъ состязаніе между человѣкомъ и рокомъ, ибо какъ разъ состязанія то и нѣтъ въ наличности. Нѣтъ борьбы за ненахожденіемъ въ жизни ничего такого, за что стоило бы бороться.

Но рокъ есть только сопротивленіе, испытываемое въ борьбѣ за осуществленіе или сохраненіе жизненныхъ цѣнностей. Если опытъ борьбы показываетъ, что сопротивленіе непреодолимо, что высшія цѣнности жизни не реализуемы или обречены на гибель, то возникаетъ пессимистическое міросозерцаніе, въ противномъ случаѣ міросозерцаніе будетъ оптимистическимъ. И при пессимистическомъ, и при оптимистическомъ конечномъ выводѣ трагедія тѣмъ значительнѣе, чѣмъ ярче горятъ основныя руководящія цѣнности, чѣмъ глубже проникаетъ ихъ свѣтъ во всѣ отправленія жизни, чѣмъ интенсивнѣе, шире и сосредоточеннѣе борьба за нихъ. Всякая смерть производитъ гнетущее впечатлѣніе, всякая любовь манитъ къ себѣ, но лишь на фонѣ глубокаго паѳоса жизни, лишь на фонѣ могучей жизненной борьбы возникаетъ *трагедія* смерти и *трагедія* „сильной, какъ смерть“ любви. Къ человѣческой психологіи, какъ и къ физическому міру примѣнимъ третій законъ Ньютона: противодѣйствіе равно дѣйствію; великому дерзновенію человѣческаго „дѣйствія“ соотвѣтствуетъ и великая сила рока—„противодѣйствіе“, но гдѣ нѣтъ дѣйствія, тамъ отсутствуетъ и противодѣйствіе; кто не дѣлаетъ усилія, не испытываетъ сопротивленія.

Такъ какъ утонченное строеніе современной души исключаетъ для нея возможность дѣйствительной борьбы за дѣйствительныя цѣли, то ей неизвѣстно, что такое рокъ. До такой степени неизвѣстно, что порою она даже скорбитъ

объ этомъ: „Она (трагедія) утверждаетъ всякое противорѣчіе", пишетъ г. Сологубъ, „всякому притязанію жизни, правому ли, нѣтъ ли, одинаково говоритъ ироническое *Да*! Ни добру, ни злу не скажетъ лирическаго *Нѣтъ*!" Другими словами: хоть бы откуда нибудь взялось противодѣйствіе, что ли... Авось оно выведетъ меня изъ мечтательно-тоскливаго столбняка и подвигнетъ хоть къ какому-нибудь дѣйствію!—Эта жажда противодѣйствія иногда принимаетъ характеръ почти маніакальный. Такъ, напримѣръ, Пшибышевскій, очень ярко описавъ въ своей „Синагогѣ Сатаны" ужасы средневѣкового культа діавола, начинаетъ затѣмъ запугивать „буржуазію" и власти предержащія, пресерьезно увѣряя, что среди декадентовъ и иныхъ подобныхъ имъ враговъ „буржуазной пошлости" по сію пору живы всѣ чудовищныя преступленія сатанизма; въ заключеніе онъ прямо таки взываетъ къ возстановленію средневѣковыхъ костровъ для людей близкихъ ему по духу. Правда, костры нерѣдко закаляли ту вѣру, которую предполагалось на нихъ сжечь, но Пшибышевскій забываетъ, что закалить можно лишь то, что уже существуетъ, хотя бы и въ болѣе мягкомъ видѣ, создать уже вѣру изъ ничего не въ состояніи никакой костеръ.

Не въ формѣ внѣшней и враждебной человѣку силы встаетъ рокъ въ современной драмѣ, а въ формѣ роковой призрачности внутреннихъ переживаній. Современной душѣ не извѣстенъ настоящій рокъ, она знаетъ только рокъ картонный или роковой картонъ. Совершенно напрасно жертвы картоннаго рока пытаются установить свое родство съ героями греческой классической трагедіи. Всякія вообще *классическія* эпохи, т. е. эпохи сосредоточенной коллективной борьбы за осуществленіе извѣстной системы культурныхъ цѣнностей, по духу своему прямо противоположны психологіи модернизма. Окрашена ли эта борьба радостнымъ предвкушеніемъ побѣды или, наоборотъ, гнетущимъ чувствомъ страха передъ всемогуществомъ рока, во всякомъ случаѣ міросозерцаніе создается, какъ *итогъ* жизни разнообразной и богатой, блещущей яркими красками, кипящей реальными противорѣчіями. Но ничего общаго ни съ классическимъ оптимизмомъ, ни съ классическимъ пессимизмомъ не имѣетъ тотъ апріорный пессимизмъ истлѣвающей психики, который не находитъ въ реальномъ мірѣ ни одной краски, достаточно яркой, для того чтобы

стоило остановить на ней взоръ, ни одного противорѣчія, достаточно гнетущаго, для того чтобы стоило вступить съ нимъ въ борьбу.

Дѣйственное трагическое міросозерцаніе какъ нельзя болѣе чуждо современности. Единственно возможнымъ философскимъ обобщеніемъ переживаній картонно-трагической души является та спокойная „система" своеобразнаго солипсизма, которая пропагандируется Ѳ. Сологубомъ. „Я создалъ и создаю времена и пространства, вѣщаетъ этотъ корифей современной мистеріи, и нѣтъ внѣ Меня бытія, ни возможности бытія. Всякое помышленіе во Мнѣ, и всякое явленіе отъ Меня и ко Мнѣ,—ибо все и во всемъ Я, и только Я, и нѣтъ иного, и не было, и не будетъ... Раздѣленные и многообразные лики—всѣ они только личины Мои... Всякое дѣйствіе отъ Меня, и всякое опредѣленіе тоже. Добру и злу указалъ Я быть и положилъ законы". Когда читаешь эти удивительныя тирады изъ „Книги совершеннаго самоутвержденія", именуемой „Я", [1] то какъ то не вѣрится, что ихъ писалъ такой тонкій и хитрый, себѣ на умѣ, человѣкъ, какъ Ѳ. Сологубъ. И все кажется, что передъ тобою листки изъ дневника восторженнаго гимназиста, который впервые услыхалъ фразу „міръ есть мое представленіе" и моментально прозрѣлъ. Какая захватывающая духъ мощь! И какъ просто дается въ руки! Стоитъ только написать съ большой буквы Я, Мое,—и смиряются враждебныя стихіи міра, кротко припадаютъ къ ногамъ титана, мало того, превращаются въ свободную эманацію его творческой воли. Но само собою разумѣется, восторженное состояніе гимназиста продолжается лишь до тѣхъ поръ, пока онъ мысленно созерцаетъ свое, столь неожиданно свалившееся съ неба, всемогущество. При первой же попыткѣ пустить его въ ходъ на практикѣ чары улетучиваются и міръ принимаетъ свой прежній объективный видъ. „Зло" ничуть не испугалось того, что его назвали „Моимъ" представленіемъ и продолжаетъ по прежнему угнетать меня какъ враждебная мнѣ сила. „Законы" хотя и оказываются моимъ орудіемъ въ борьбѣ со зломъ, но—увы!—отнюдь не свободно „положены" мною, а *найдены* путемъ труднаго и сложнаго процесса и не обнаруживаютъ ни малѣйшей склонности измѣняться сообразно съ полетомъ Моихъ желаній.

---

[1]) „Золотое Руно". 1906. Кн. 2.

Наивный гимназистъ быстро разочаровывается въ мощи солипсизма,—но, конечно, лишь потому, что ему по молодости лѣтъ свойственно сильно желать и бороться за осуществленіе своихъ желаній. Психика, достигшая той степени, при которой сколько нибудь активное желаніе уже невозможно, находится въ гораздо болѣе выгодномъ положеніи. Она объявляетъ свой маразмъ, свой волевой параличъ высшимъ тономъ воли, третируетъ всякое желаніе, какъ „слабость" и спокойно застываетъ въ блаженномъ полуснѣ солипсизма. „Слабому свойственно дѣлать то, что онъ хочетъ. Желанія его надъ волей его. И нѣтъ у него воли. Ибо воля одна, только Моя воля. И нѣтъ иной воли. И вотъ слабые раздираются желаніями своими. Моя же сила—создать и то, что Я хочу, и то, чего Я не хочу". Но спрашивается, для чего же тогда вообще „создавать"? Если для меня все равно, осуществляется ли то, чего я хочу, или же то, чего я не хочу, если для меня непонятно стремленіе „слабыхъ" содѣйствовать торжеству желаемаго и противодѣйствовать не желаемому, то зачѣмъ мнѣ „полагать" эти опредѣленія? Зачѣмъ различать добро отъ зла, одну вещь („личину") отъ другой? Не лучше ли смежить очи, чтобы уже совсѣмъ не видѣть этого тоскливо монотоннаго шествія „Моихъ личинъ", одинаково для меня безразличныхъ во всѣхъ своихъ модификаціяхъ, совершенно не задѣвающихъ во мнѣ никакихъ настоящихъ дѣйственныхъ желаній? Не лучше ли погрузиться въ полное и окончательное небытіе, чтобы обрѣсти тамъ абсолютное „самоутвержденіе" и „тожество всякихъ противоположностей"?

Ѳ. Сологубъ увѣряетъ, что онъ очень „любитъ" описываемое имъ солипсисткое времяпровожденіе. „И если были кумиры и будутъ,—это я игралъ кумирами. Играя, создавалъ и и разрушалъ ихъ. Я забавлялся созданіемъ могущества и всемогущества. На высочайшіе престолы возводилъ я созданія Моей мечты и падши кланялся имъ, любилъ игру. Люблю". О вкусахъ, конечно, не спорятъ. Быть можетъ, кому нибудь и въ самомъ дѣлѣ можетъ понравиться эта пустопорожняя словесная игра. Несомнѣнно во всякомъ случаѣ, что далеко не всѣмъ представителямъ модернизма игра въ бирюльки собственныхъ личинъ доставляетъ такое удовольствіе, какъ Ѳ. Сологубу. Въ большинствѣ своемъ они несомнѣнно тяготятся роковой пустотой своихъ призраковъ и двойниковъ, ищутъ выхода къ на-

стоящей, реальной жизни. Отсюда искреннее у многихъ стремленіе возродить „соборное" дѣйствіе, проникнутое подлиннымъ религіознымъ чувствомъ. Горячія надежды возлагаются при этомъ какъ разъ на театръ.

Какъ извѣстно, праматерью театра была литургія, оргійное служеніе Діонису, и лишь впослѣдствіи участники соборно разыгрываемой мистеріи раздѣлились на исполнителей и зрителей, а вмѣстѣ съ тѣмъ и самая игра утратила богослужебный характеръ, театръ отдѣлился отъ храма. И вотъ теперь предполагается продѣлать обратный процессъ. Черезъ театръ хотятъ современные зрители войти въ храмъ, постепенно пріучить себя къ богослуженію, соотвѣтственно видоизмѣняя театральную игру. Для достиженія этой цѣли признается необходимымъ приблизить актера къ зрителю, и притомъ не только внѣшне, путемъ устраненія рампы, но и внутренне: актеръ долженъ давать не законченный образъ, а только „стилизованные" намеки, повышая такимъ образомъ активное участіе зрителя въ драмѣ и подготовляя тотъ желанный моментъ, когда, наконецъ, падутъ всякія преграды и, по слову пророка Сологуба, зритель и зрительница вмѣстѣ съ актеромъ „въ легкой пляскѣ помчатся". Для этого они должны кромѣ того оставить у порога театра „свои грубыя, свои мѣщанскія одежды". Ибо „паѳосъ освобожденія—радость прекраснаго обнаженнаго тѣла".

Да сбудется рѣченное. Пока оно впрочемъ что то плохо сбывается. По крайней мѣрѣ, всѣ, писавшіе о петербургскомъ условномъ театрѣ, согласны, насколько я помню, въ томъ, что въ смыслѣ возрожденія соборно-мистической оргійности, или хотя бы даже первыхъ шаговъ къ ней, онъ далъ очень мало.

Теорія религіознаго миссіонерскаго театра, разработанная особенно подробно Вячеславомъ Ивановымъ, покоится на предпосылкахъ, ложныхъ въ самой своей основѣ. Предполагается, что театръ придетъ на помощь художникамъ слова и облечетъ въ плоть и кровь соборнаго религіознаго дѣйствія то „миѳотворчество", которымъ занимаются современные поэты. Недоразумѣніе заключается прежде всего въ самомъ понятіи „миѳотворчество". Миѳы не „творятся" свободной фантазіей, а „рождаются" изъ реальности вчерашняго дня. Представленіе, которое еще недавно было самой подлинной реальностью,—отправнымъ пунктомъ всякаго практическаго воздѣйствія на природу,—которое даже теперь, утративъ свою практическую

полезность, сдѣлавшись „не научнымъ“, сохраняетъ тѣмъ не менѣе *чувственный тонъ* реальности и потому кажется „сущностью вещей“ въ противоположность смѣнившему его въ познаніи методологическому построенію, — такое представленіе и есть миѳъ. Чувство консервативнѣе интеллекта,— оно долго хранитъ въ сокровищницѣ своихъ интимнѣйшихъ цѣнностей то, что познаніе отбрасываетъ какъ негодное, но рано или поздно чувство слѣдуетъ за интеллектомъ, приспособляется къ созданнымъ этимъ послѣднимъ новымъ условіямъ жизненной борьбы, рано или поздно миѳъ утрачиваетъ чувственный тонъ реальности и въ результатѣ этой новой метаморфозы становится просто художественнымъ образомъ, поэтической сказкой. Продѣлать этотъ путь въ противоположномъ направленіи — начать съ художественнаго образа, прицѣпить къ нему чувственный тонъ реальности и, все усиливая этотъ послѣдній, возвести произвольный символъ черезъ стадію „легенды“ въ рангъ „миѳа“, а потомъ и въ рангъ подлинной „реальности“ — невозможно. Человѣческая душа, къ сожалѣнію, не кинематографъ, который можно по произволу пускать то въ томъ, то въ другомъ направленіи. Поэзія порождается миѳами, но эта реакція, какъ говорятъ химики, не обратима. Миѳы берутъ свое начало не въ сферѣ вновь возникающихъ поэтическихъ цѣнностей, а въ сферѣ распадающихся познавательныхъ цѣнностей.

Столь же несостоятельна мечта о возрожденіи „соборности“ путемъ какихъ бы то ни было празднично-театральныхъ дѣйствъ, учиняемыхъ людьми, которые въ своей будничной мѣщанской жизни очень далеки отъ соборности. Даже радикальный рецептъ Сологуба сбрасывать „мѣщанскія“ одежды у порога театра и отплясывать мистерію нагишомъ не поможетъ дѣлу, ибо вмѣстѣ съ мѣщанской одеждой не соскочитъ мѣщанская душа, а въ ней то вся суть.

Праздничная соборность религіозныхъ торжествъ нашихъ предковъ была лишь сосредоточеннымъ выраженіемъ ихъ будничной соборности, того первобытнаго коммунизма, который окрашивалъ собою и всю ихъ обыденную жизнь. Современный чиновникъ министерства народнаго просвѣщенія, даже и скинувъ вицмундиръ „у порога“, не обрящетъ за этимъ порогомъ того религіознаго паѳоса, которымъ горѣли наивные ди-

кари, уносясь въ изступленной хоровой пляскѣ вокругъ жертвеннаго козла.

Къ тому же вовсе не въ возрожденіи первобытно-сплошного коммунизма общихъ переживаній состоитъ задача грядущей соборности. Сложная диференцированность коллективной жизни должна остаться. На сломъ обречены лишь тѣ непроницаемыя горизонтальныя и вертикальныя переборки, которыя, обращая существованія огромнаго большинства въ сплошное страданіе, въ то же время уничтожаютъ для всѣхъ смыслъ коллективнаго жизнестроительства, придаютъ послѣднему видъ безтолковой сутолоки.

И приходится констатировать, что какъ разъ психологія современныхъ художниковъ особенно далека отъ соборнаго идеала. Никогда еще оригинальничанье, стремленіе абсолютно обособиться въ своемъ творчествѣ, быть совершенно не похожимъ ни на кого другого, не свирѣпствовало въ искусствѣ съ такою опустошительной силой, какъ въ наши дни. Никогда еще вражда къ „классицизму" въ искусствѣ, къ „школамъ" не принимала такого непримиримаго характера. Отвергаются не какія-либо опредѣленныя школы, а самый принципъ соединенія въ школы. Въ школѣ видятъ только мертвящій гнетъ рутины, только оковы, убивающія личное творчество. Конечно, всякая школа рано или поздно исчерпываетъ свое содержаніе, и какъ все въ этомъ текучемъ мірѣ—изъ формы развитія превращается въ его оковы. Но изъ этого отнюдь не слѣдуетъ, что развитіе не нуждается ни въ какой коллективной оформленности. Несмотря на старанія современныхъ писателей повытаскать на свѣтъ Божій и прославить геніями забытыхъ романтиковъ всѣхъ временъ и народовъ, безспорной остается истина, что „вѣчныя" художественныя цѣнности созданы не романтиками, а классиками, не художниками безпорядочно индивидуальныхъ исканій, а художниками планомѣрно идущихъ къ цѣли школъ. Художники классическихъ періодовъ искусства не считали для себя унизительнымъ возводить ту или другую отдѣльную часть задуманнаго совмѣстно зданія, и въ этомъ была не слабость ихъ, а сила. Они соединялись въ школы, чтобы дать законченное, детально разработанное воплощеніе извѣстному художественному міровоспріятію. Они понимали, что только такимъ путемъ можно дѣйствительно „выявить" цѣнность тѣхъ или другихъ пріемовъ художественнаго творчества.

Но не мало уже накопилось признаковъ, заставляющихъ думать, что періодъ романтическихъ исканій изжитъ, что мы стоимъ на порогѣ возрожденія классицизма.

Какое же наслѣдство оставляетъ своему преемнику современное условное искусство? Будетъ ли оно цѣликомъ сдано въ музей, какъ интересный „человѣческій документъ", какъ яркая картинка отжившаго, своеобразно-уродливаго быта? Или же оно обогатитъ чѣмъ нибудь искусство будущаго?

Не подлежитъ сомнѣнію, что въ музей попадетъ какъ разъ то, что современники считаютъ въ своемъ искусствѣ особенно цѣннымъ, чему они приписываютъ особенно глубокій—философскій, религіозный, мистическій смыслъ. Но нѣкоторыя второстепенныя составныя части, нѣкоторые попутно выработанные пріемы навѣрное войдутъ въ сокровищницу искусства и, быть можетъ, составятъ для нея далеко не маловажное пріобрѣтеніе. Такъ, напримѣръ, однообразно ритмичная рѣчь, однообразно пластичные жесты при изображеніи эмоцій, совершенно *не соотвѣтствующихъ* такимъ выразительнымъ знакамъ, — это, конечно, достояніе музея, это годится только для картины современной психики съ ее ненастоящими эмоціями. Но вѣдь каждая настоящая эмоція, поскольку она выражается голосомъ и жестами, имѣетъ вполнѣ опредѣленный, *соотвѣтствующій* ей, музыкальный ритмъ и ритмъ движеній. И если условный театръ положитъ начало изученію этой стороны человѣческихъ переживаній, онъ окажетъ существенную уелугу дальнѣйшему развитію театральнаго искусства. Возможно далѣе, что условный театръ нащупаетъ путь для дѣйствительно художественнаго сочетанія словеснаго діалога и музыки, о чемъ уже давно мечтаютъ и художники слова, и художники звуковъ. Возможенъ и цѣлый рядъ другихъ важныхъ пріобрѣтеній въ области художественной техники.

Такова вообще роль романтическихъ эпохъ. Стиль создаваемыхъ ими построекъ незначителенъ, фальшивъ, порою даже прямо комиченъ, но онѣ всегда оставляютъ по себѣ чрезвычайно много интересныхъ деталей, новыхъ и оригинальныхъ техническихъ пріемовъ; не создавая крупныхъ цѣнностей, онѣ подготовляютъ матеріалъ для нихъ. Эпоха новаго классическаго строительства, слѣдующая за романтическимъ распадомъ и разбродомъ, и именно благодаря этому послѣднему, оказывается вооруженной гораздо лучше, нежели

старый классицизмъ, разрушенный романтическимъ смѣшеніемъ языковъ.

Исторія человѣчества развертывается діалектически. Это не безсмысленная пляска призрачныхъ масокъ, не безпорядочная игра случайныхъ, капризно противорѣчивыхъ порывовъ, настроеній и взглядовъ, а упорный, послѣдовательный, непреоборимо-могучій процессъ роста человѣка. Въ дикихъ конвульсіяхъ соціальной борьбы, въ смѣнѣ бурныхъ періодовъ одушевленнаго натиска, и разъѣденныхъ скептицизмомъ эпохъ относительнаго застоя и упадка осуществляется это суровое восхожденіе ad astra. Здѣсь ничто не пропадаетъ даромъ. Даже эпохи явнаго гніенія и упадка, когда самая идея прогресса осмѣивается, какъ скучная и пошлая, когда взоры жадно устремляются назадъ,—даже такія эпохи по „трансцендентальной ироніи“ исторіи оказываются обыкновенно орудіемъ поступательнаго движенія человѣчества. Онѣ даютъ удобреніе для будущихъ всходовъ прогресса.

В. Базаровъ.

Новая сцена и новая драма.

I.

Вычурно разукрашенная ваза; она расколота пополамъ, но половины ея соединены и скрѣплены старой, перегнивающей веревкой. Въ вазѣ пустили побѣги лѣсныя фіалки. Нарядная, массивная античная колонна; она брошена на землю и разбита. Обломки колонны покрыты дикими полевыми цвѣтами.

Лѣтъ десять тому назадъ подобнаго рода рисунки и виньетки неизмѣнно красовались на заглавныхъ листахъ и страницахъ западно-европейскихъ художественныхъ журналовъ, взявшихъ подъ свое покровительство „новое искусство“, которое тогда праздновало свой Sturm und Drang-periode. Это были боевыя эмблемы штурм-унд-дренгеровъ. Помощью ихъ теоретики нарождавшагося модернизма старались передать, въ рельефной и наглядной формѣ, сущность „новыхъ вѣяній“. Старое искусство, говорили избранныя ими эмблемы, представляло собой культъ манерности, ненужныхъ и вычурныхъ орнаментовъ и прикрасъ, и оно умираетъ, противорѣчя духу современности: освобожденіе отъ всякихъ условностей, *простота* стиля и выполненія—вотъ основное требованіе, выставляемое молодымъ искусствомъ, идущемъ ему на смѣну.

Это требованіе, дѣйствительно, являлось очень характернымъ для модернизма, дѣйствительно, проводило рѣзкую демаркаціонную линію между „старымъ“ и „новымъ“. И на немъ сходились довольно многочисленныя секты и школы художниковъ разныхъ профессій,—художниковъ, ставшихъ подъ модернистское знамя. „Символы вѣры“ всѣхъ этихъ сектъ и школъ заключаютъ въ себѣ проповѣдь „естественности“, полнаго отрѣшенія отъ навязанныхъ извнѣ „правилъ“, проповѣдь близости къ „природѣ“. Правда, образцы такъ называемаго „декадент-

скаго“ творчества затемняли зачастую въ представленіи широкихъ слоевъ публики мотивъ „простоты“, выдвинутый сторонниками „art nouveau“. Но и тѣ, кто передавалъ на полотнѣ или бумагѣ, въ звукахъ или на камнѣ наиболѣе утонченныя переживанія души „современнаго человѣка“, несомнѣнно вдохновлялись названнымъ мотивомъ.

Свое наиболѣе рѣшительное выраженіе послѣдній получилъ въ антитезѣ природы и цивилизаціи, въ протестѣ противъ новѣйшаго индустріальнаго развитія, въ идеализаціи жизни соціальныхъ группъ, знающихъ лишь примитивное хозяйство, лишь примитивныя орудія и способы производства. И при этомъ, въ качествѣ главнаго источника бѣдствій существующаго строя выставлялась *машина*. Машина, доказывали модернисты, дѣлаетъ работу бездушной, убиваетъ всякую поэзію и всякое изящество жизни. Проповѣдовалось возвращеніе къ ремеслу, къ ручному труду. Моднымъ героемъ художественной литературы былъ объявленъ романтически настроенный „аристократъ духа“, предающій анаѳемѣ крупные городскіе центры, съ ихъ богатствомъ и ихъ нищетой, съ промышленными магнатами, съ ихъ демосомъ, съ ихъ пролетаріатомъ, чувствующій себя „одинокимъ во всемъ мірѣ“, бѣгущій или стремящійся бѣжать въ „пустыню“, на лоно первобытной природы, въ царство незатронутыхъ культурой, идиллическихъ народовъ.

Но принимать за чистую монету всѣ подобнаго рода заявленія модернистовъ, видѣть въ нихъ résignation извѣстной части буржуазіи, отказъ послѣдней отъ пути, по которому она идетъ, отъ дальнѣйшихъ экономическихъ завоеваній—какъ это обычно дѣлается—мы не имѣемъ ни малѣйшихъ основаній. Не симптомами упадка, вырожденія современнаго капитализма и возврата къ докапиталистической техникѣ служатъ эти заявленія, а, наоборотъ, симптомами роста и укрѣпленія новѣйшей индустріи. Модернистская „простота“ есть какъ разъ дѣтище проклинаемой модернистами машины, естественный плодъ ея поступательнаго развитія, показатель ея тріумфа.

Зависимость модернизма отъ современнаго машиннаго производства была отмѣчена давно, еще въ дни модернистскихъ „бурныхъ стремленій“. „Я думаю, что эти явленія (явленія переворота въ искусствѣ) стоятъ въ необходимой связи съ развитіемъ нашей современной желѣзной машинной индустріи,—говорилъ нѣкто Юліусъ Лессингъ, завѣдующій коллекціями

берлинскаго музея художественной промышленности, въ своемъ очеркѣ „Das Moderne in der Kunst" [1])—неминуемо обусловливающей пересмотръ старой наличности техническихъ и, слѣдовательно, художественныхъ формъ". Лессингъ указывалъ на роль *матеріала*, утилизируемаго, напр., строительнымъ искусствомъ. „Деревянная постройка есть нѣчто весьма отличное отъ современной ей каменной постройки, кирпичный домъ—отъ мраморнаго. И даже въ мраморномъ храмѣ какой-либо страны различная тяжесть употребляемыхъ въ дѣло камней опредѣляетъ различіе формъ, и мы замѣчаемъ различные стили." „Дерево допускало возможность устройства широкихъ залъ, но полной свободы распоряжаться мѣстомъ достигли лишь тогда, когда желѣзо сдѣлалось живымъ факторомъ въ области архитектуры, а, вмѣстѣ съ желѣзомъ, машина, несказанно облегчившая обработку всѣхъ матеріаловъ". Желѣзо и машина принесли съ собой переоцѣнку всѣхъ формъ, извѣстныхъ архитектурѣ и производству предметовъ домашней обстановки. И тѣ изъ старыхъ формъ, которыя не отвѣчали новому матеріалу, новой машинной индустріи, были отвергнуты.

Вотъ почему массивныя колонны въ античномъ стилѣ были признаны отжившими свой вѣкъ. Ихъ существованіе связано съ преобладаніемъ камня въ архитектурной практикѣ. Новая индустрія приноситъ съ собою легкій, тонкій желѣзный столбъ. Но права гражданства послѣдній получилъ не сразу. Новой техникѣ пришлось выдерживать длительную борьбу со старой. Нѣкоторое время желѣзный столбъ считался паріемъ. Пользуясь имъ для построекъ, архитектора тщательно старались скрыть слѣды его присутствія въ комнатахъ и залахъ: его обшивали деревомъ или какимъ-нибудь другимъ матеріаломъ, придавали ему узаконенную господствовавшей до тѣхъ поръ техникой внѣшность. Но побѣда принадлежала парію: онъ началъ освобождаться отъ несвойственныхъ ему маскарадныхъ украшеній, выступать въ своемъ настоящемъ видѣ. И на языкѣ модернистской эстетики пріобрѣтеніе имъ гражданства квалифицируется какъ торжество принципа естественности и простоты.

Можно было бы привести массу другихъ, не менѣе по-

---

[1]) Berlin 1898. Verlag von Leonhard Simion (Heft 157 der Volkswirthschaftlichen Zeitfragen), стр. 19.

учительныхъ и наглядныхъ примѣровъ, иллюстрирующихъ смѣну техническихъ эпохъ. Возьмемъ ли мы мебель, посуду, лампы, отдѣльныя части домовыхъ построекъ, общій типъ послѣднихъ, архитектуру мостовъ, экипажей и т. д., вездѣ мы видимъ одно и то же: вездѣ—осязательные результаты побѣды желѣза и машинной техники, вездѣ сложность формъ и орнаментаціи сходитъ со сцены. Вездѣ желѣзо вытѣсняетъ камень и дерево или камень и дерево получаютъ при обработкѣ новыя формы, настолько простыя, что, по сравненію съ традиціонными, онѣ кажутся полнѣйшимъ отрицаніемъ всякихъ формъ, всякаго „искусства". Какія-нибудь кресла въ стилѣ Людовика XVI или Рококо уступаютъ мѣсто легкимъ, напоминающимъ игрушечныя стульямъ простѣйшей конструкціи; массивныя, изысканнонарядныя блюда и вазы замѣняются металлическими, лишенными украшеній; тяжеловѣсные, носившіе на себѣ печать старыхъ временъ сохранявшіе сложность орнаментовъ кронштейны и пьедесталы лампъ не въ состояніи конкуррировать съ почти „безформенными" газовыми рожками и электрическими лампочками.

Торжество принципа естественности и простоты простирается далѣе. Переворотъ, произведенный желѣзомъ и машиной, коснулся не только области прикладного искусства, которою ограничиваются изысканія теоретиковъ à la Юліусъ Лессингъ: искусство „высшаго ранга", „чистое" искусство исключенія въ данномъ случаѣ не составляетъ. И его новѣйшая исторія столь же тѣсно связана съ исторіей новѣйшей индустріи. Машины и желѣзо и тутъ произвели свое разрушительное дѣйствіе, создали почву для аналогичныхъ явленій.

На самомъ дѣлѣ, въ основѣ литературнаго модернизма лежитъ то же стремленіе къ „упрощенію" производства, — къ утилизаціи возможно болѣе простого „матеріала" и обработкѣ его при помощи возможно болѣе экономныхъ средствъ. Формы, съ которыми выступала „классическая" и „реалистическая" литература, были объявлены слишкомъ вычурными, неественными, условными. Провозглашалась необходимость коренного пересмотра техники. L'art poétique отождествляли съ l'art naturel. „Когда человѣкъ потрясенъ какой-либо живой эмоціей, онъ не старается согласовать свои ощущенія такъ, какъ это дѣлаетъ адвокатъ со своими доказательствами: они слѣдуютъ другъ за другомъ, сплетаются, то озаренныя свѣтомъ, позволяющимъ

ихъ лучше понять, завуалированныя дымкой таинственности, которую человѣкъ предпочитаетъ не раскрывать... Онъ не сочиняетъ декламацій; онъ не умѣетъ сочетать свое горе или свою радость съ краснорѣчіемъ, логикой или моралью: онъ просто чувствуетъ и повинуется лишь естественному искусству, дѣлающему наши эмоціи симпатичными, во всѣхъ ихъ искреннихъ проявленіяхъ. Такъ, поэтъ-новаторъ, подобно ему, съ презрѣніемъ относится къ слишкомъ строгимъ правиламъ, стѣсняющимъ природу, сдерживающимъ порывы, не отвѣчающимъ всѣмъ формамъ жизни и мечтаній"[1]).

Сложному реалистическому анализу, натуралистическимъ пріемамъ описанія противополагался лиризмъ непосредственнаго чувства. Проповѣдовалась война противъ всѣхъ искусственныхъ, порожденныхъ „культурой" и „цивилизаціей" наслоеній и возвратъ къ первобытной, народной поэзіи. Изгонялись старые образы и метафоры, старыя конструкціи и обороты языка. Въ оппозиціи къ „презрѣннымъ" правиламъ не щадили и грамматики: дѣлались попытки обойтись и безъ нея; декретировалась полная свобода въ пользованіи и согласованіи лексическаго матеріала. Идеальными образцами новаго литературнаго творчества считались лирическія стихотворенія, составленныя наполовину изъ восклицаній и междометій, наполовину изъ нѣсколькихъ словъ, повторяющихся въ различныхъ сочетаніяхъ. Принципъ естественности и простоты праздновалъ, по-истинѣ, рѣшительный тріумфъ!

Сущность „новыхъ" программъ „низшаго" и „высшаго" искусства, оказывается, такимъ образомъ, тожественною. Намъ предстоитъ теперь установить детальныя звенья, связующія литературный модернизмъ съ его индустріальной подоплекой. Спеціальнымъ предметомъ нашего разсмотрѣнія является драматургія: это обстоятельство значительно облегчаетъ выполненіе означенной задачи. Драма находитъ свой raison d'être на сценѣ и въ зрительной залѣ, а всѣмъ извѣстно, какое значеніе въ театрѣ имѣетъ прикладное, декоративное искусство. И, заглядывая въ помѣщеніе театра, тотъ, кто изучаетъ исторію драмы, видитъ поучительное сопоставленіе обѣихъ областей искусства. Судьбы ихъ тѣсно связаны, и этимъ самымъ уже

[1]) Robert de Souza. La Poésie Populaire et le Lyrisme Sentimental, стр. 44.

устанавливается близость одной изъ „высшихъ“ формъ „идеологическаго творчества“ къ „матеріальнымъ“ низамъ.

Узкая, длинная зала. Обшитыя деревомъ, гладкія стѣны: единственное украшеніе стѣнъ—длинные и тонкіе канделябры, въ которыхъ горитъ электричество. Ложи отсутствуютъ: въ распоряженіи зрителей—одни кресла, широкія и покойныя, обитыя краснымъ сукномъ. Сцена лишь очень незначительно приподнята надъ зрительной залой, невелика и глубока и кажется простымъ продолженіемъ послѣдней. Такова внутренняя архитектура берлинскаго Kammerspielhaus'а, — модернистскаго театра, основаннаго Максомъ Рейнгардтомъ. Эта архитектура говоритъ уже о многомъ: она свидѣтельствуетъ, что новая техника побѣдоносно проникла подъ театральную кровлю, произвела здѣсь настоящую революцію: смела со стѣнъ обычныя для зрительныхъ залъ богатыя украшенія, массивныя люстры замѣнила скромными свѣтильниками, все упростила.

Правда, рейнгардтовскій театръ все-таки „послѣднимъ словомъ“ модернистскаго искусства назвать нельзя. Въ противорѣчіи съ „упростительными“ тенденціями, ярко выразившимися въ устройствѣ помѣщенія для зрителей и сцены, обстановка сцены отличается своею сложностью: она — выдержанно натуралистическаго стиля;—обиліе деталей, реализмъ декораціонной живописи. Идеалъ послѣдовательныхъ сторонниковъ модернизма иной. Сценическую обстановку они стремятся свести къ возможному минимуму. Ими допускается лишь условное обозначеніе мѣста, гдѣ происходитъ драматическое дѣйствіе. Воскрешаются традиціи шекспировскаго, античнаго и даже средневѣкового театровъ, знавшихъ лишь самыя незатѣйливыя декораціи и сценическіе аксессуары. Принципъ „простоты“ начинаетъ господствовать и въ „святая святыхъ театра“. Сцена Мюнхенскаго шекспировскаго театра, Shakespearebühne служитъ тому наглядной иллюстраціей.

Опять-таки, какъ и при оцѣнкѣ модернистскаго движенія вообще, такъ и въ данномъ случаѣ, весьма легко усвоить неправильную критическую позицію. На первый взглядъ можетъ показаться, что протестъ противъ сложности сценической обстановки, сложности, обусловленной, какъ извѣстно, прогрессирующимъ примѣненіемъ театральныхъ машинъ и развитіемъ отдѣльныхъ областей „искусства“ и производствъ, обслуживающихъ сцену, равносиленъ безусловному осужденію вся-

кихъ поступательныхъ шаговъ новой техники, равносиленъ попыткѣ повернуть колесо исторіи театра назадъ, сдѣлать изъ театра нѣчто, не подчиняющееся общему ходу соціально-экономическаго движенія, обративъ театръ въ своего рода докапиталистическій оазисъ въ мірѣ современнаго индустріализма.

И сами проповѣдники и теоретики модернизма стараются привить намъ именно такое пониманіе „реформы сцены" предпринятой въ послѣдніе годы. Европейскій драматическій театръ, жалуются они, находится въ плачевномъ состояніи и причина этого—чрезмѣрное развитіе сценической техники. Богатство декорацій, костюмовъ, бутафорскихъ принадлежностей ведетъ лишь къ тому, что собственно драма, драматическое дѣйствіе перестаютъ производить на зрителей должное впечатлѣніе, драматургъ и артисты стушевываются передъ режиссеромъ, машинистомъ, костюмеромъ. „Онъ, (завѣдующій технической частью театральныхъ предпріятій), заявляетъ одинъ изъ апостоловъ „реформы", Jocza Savits[1]), со всѣми декораціями, машинами и аппаратами, сдѣлался духовнымъ, финансовымъ и художественнымъ рычагомъ, на которомъ зиждется весь до крайности сложный механизмъ современнаго драматическаго театра,—онъ, техникъ, можетъ быть, въ совершенствѣ изучившій свое ремесло, но обыкновенно располагающій самымъ скуднымъ запасомъ свѣдѣній о драматическомъ искусствѣ и его законахъ, лишь въ рѣдкихъ случаяхъ способный судить о драматическомъ произведеніи по его поэтической цѣнности и значенію, и, по большей части, производящій надъ нимъ оцѣнку съ своекорыстной точки зрѣнія, смотря по тому, даетъ ли это произведеніе ему возможность и случай развернуть его чуждыя всякому искусству способности". „Онъ поставленъ выше поэта—и не только его, но и выше артиста, публики, критики... Онъ занимаетъ первое мѣсто въ мірѣ современной сцены, мѣсто, принадлежащее поэту и артисту, и съ точки зрѣнія обстановочной сцены занимаетъ его по праву, ибо главнѣйшее художественное и матеріальное богатство означенной сцены заключается въ декораціяхъ, машинахъ, по-

---

[1]) Von der Absicht des Dramas dramaturgische Betrachtungen über die Reform der Scene namentlich im Hinblick auf die Shakespearebühne in München von Jocza Savits. München. 1908; стр. 63.

лотнѣ, веревкахъ и т. д., а онъ—владѣлецъ этого богатства".

Итакъ, борьба за „новый театръ" оффиціально ведется подъ лозунгомъ борьбы противъ декорацій и машинъ. И высшимъ идеаломъ для театральныхъ реформаторовъ является сцена без всякихъ декорацій и безъ всякихъ машинъ. Jocza Savits съ восторгомъ отмѣчаетъ результаты изслѣдованій извѣстнаго архитектора и археолога Вильг. Дерпфельда, доказывающаго, что въ древнегреческомъ театрѣ собственно никакой сцены—въ современномъ смыслѣ этого термина — вовсе не было, что сцену начали устраивать лишь начиная съ римской эпохи, а до того все дѣйствіе драматическихъ представленій разыгрывалось на открытомъ воздухѣ, передъ такъ наз. „палаткой", домикомъ, откуда выходили актеры [1]. И Jocza Savits произноситъ похвальное слово подобному театру [2]. „Кто будетъ имѣть передъ своими глазами такое простое мѣсто для драматическаго дѣйствія и затѣмъ прочтетъ одну изъ античныхъ драмъ, тому немедленно станутъ ясны великія преимущества игры безъ сцены. А кому выпалъ на долю счастливый случай видѣть исполненіе античной драмы въ какомъ-нибудь изъ сохранившихся греческихъ театровъ или въ помѣщеніи, построенномъ по ихъ образцу, тотъ не только долженъ убѣдиться въ великомъ дѣйствіи подобной игры, но и поставить себѣ вопросъ: нельзя ли улучшить нашъ современный театръ, подражая древнегреческому?" Предлагается отвѣтъ въ положительномъ смыслѣ.

Машинамъ и декораціямъ грозитъ самое печальное будущее. Но.... брошенный реформаторами театра лозунгъ продиктованъ, на самомъ дѣлѣ, отнюдь не той принципіальной враждою къ машинной техникѣ, которую стараются подчеркнуть модернистскіе манифесты. Модернистская позиція нѣсколько сложнѣе, чѣмъ можно предположить, если повѣрить ея теоретикамъ на слово.

Мы имѣемъ дѣло съ заявленіями особаго типа, обычными для капиталистической буржуазіи въ извѣстные моменты ея существованія. Это—моменты крайняго обостренія конкурренціи между ея предпріятіями, сопровождающейся усиленнымъ ростомъ издержекъ производства: удешевить во что бы то ни

[1] См. статью въ журналѣ Cosmopolis. XXIV, 1897.

[2] Von der Absicht des Dramas, стр. 217.

стало производство—вотъ задача, выдвигающаяся тогда для промышленниковъ на первую очередь, требующая неотложнаго, радикальнаго разрѣшенія;—иначе предстоитъ ликвидація предпріятій, ибо производство начинаетъ давать одинъ убытокъ. Именно въ такіе моменты совершаются техническіе реформы и перевороты. Экономическая необходимость создаетъ почву для изобрѣтеній и открытій или заставляетъ утилизировать изобрѣтенія и открытія, сдѣланныя прежде, но до сихъ поръ неудостоившіяся вниманія со стороны хозяевъ промышленнаго міра. Наступаетъ эра новыхъ завоеваній „желѣза" и „машины". И чѣмъ смѣлѣе завоевательные шаги послѣднихъ, чѣмъ рѣшительнѣе новая машинная техника удаляется отъ путей господствующей техники, тѣмъ ближе къ развязкѣ разразившагося кризиса. Кризисъ разрѣшается появленіемъ особенно усовершенствованныхъ машинъ, упрощающихъ *общій механизмъ* производства, дѣлающихъ его „въ должной мѣрѣ" экономнымъ.

Старый, вытѣсняемый способъ производства кажется отдѣленнымъ отъ новаго цѣлою пропастью. И эта пропасть, эта разница двухъ техническихъ системъ учитывается идеологами авангарда капиталистической буржуазіи, прежде всего, какъ безусловное отрицаніе „стараго", настолько безусловное, что отбрасывается *всякое* представленіе о связи, существующей между старымъ и новымъ. Машины одного типа уступаютъ мѣсто машинамъ другого типа; этотъ фактъ, въ глазахъ модернистовъ, получаетъ своеобразное освѣщеніе: смѣна *типовъ* машинъ превращается у нихъ въ замѣну машиннаго производства немашиннымъ. Такова буржуазная логика. Конфликты, происходящіе въ нѣдрахъ буржуазіи, она постоянно квалифицируетъ не какъ внутриклассовыя, а какъ имѣющіе „общечеловѣческое" значеніе, какъ борьбу универсальныхъ, отвлеченныхъ принциповъ. Равнымъ образомъ, реформамъ, предпринимаемымъ извѣстными группами буржуазнаго класса, идеологи этихъ группъ приписываютъ постоянно цѣнность побѣдъ „человѣческаго генія",—тогда какъ реформаторская дѣятельность буржуазіи всецѣло обусловливается ея ближайшими матеріальными интересами и развивается тамъ, гдѣ соціальное законодательство можетъ играть въ рукахъ собственниковъ того или иного типа предпріятій роль тарана, сокрушающаго мощь ихъ конкуррентовъ. Точно также и въ данномъ случаѣ: рамки борьбы, происходящей въ театральномъ мірѣ, изображаются

чрезвычайно расширенными. Идетъ состязаніе, согласно объясненіямъ модернистовъ, не *между собственниками* извѣстныхъ орудій и средствъ производства, а между двумя категоріями людей, не имѣющихъ другъ съ другомъ ничего общаго,—между означенными собственниками и носителями идеала „высшей", „истинно-человѣческой" „культуры". Театръ завтрашняго дня, пророчествуютъ модернисты, будетъ не предпріятіе капиталистическаго характера, пользующееся всѣми пріобрѣтеніями развитой машинной техники и процвѣтающее благодаря послѣдней: этотъ театръ замѣнитъ машину *человѣкомъ*; человѣкъ, съ его страстями, радостями и страданіями явится, единственнымъ, полновластнымъ хозяиномъ сцены, единственнымъ объектомъ вниманія зрителей. Вопросъ о собственности на орудія производства для будущаго театра, такимъ образомъ, снимается съ очереди.

Модернисты—плохіе пророки. Пусть театръ завтрашняго дня еще не сформировался окончательно, но предварительныя попытки его созданія имѣются уже на лицо. И эти попытки позволяютъ характеризовать его именно какъ предпріятіе, свидѣтельствующее о рѣшительномъ завоеваніи сцены машиной. Послѣдняя не только не будетъ замѣнена „человѣкомъ", но, напротивъ, замѣнитъ его собою. Вопросъ о собственности на орудія театральнаго производства не только не потеряетъ своего raison d'être, но, напротивъ обострится... Успѣхъ синематографа убѣдительно доказываетъ несостоятельность идеологическихъ хитросплетеній театральныхъ реформаторовъ.

Но и сами „реформаторы", повторяемъ, не принципіальные противники машины, не принципіальные апологеты „ручного", „ремесленнаго" производства. Трактатъ Jocza Savits'а вскрываетъ истинную подоплеку ихъ отрицательнаго отношенія къ сценическому инвентарю современныхъ театровъ.

Режиссеръ Мюнхенскаго Шекспировскаго театра отмѣчаетъ наличность экономическаго кризиса, постигшаго театральный міръ. Въ Германіи, говоритъ онъ, государи и города особенно щедро субсидировали драматическое искусство. Но оказывается, что даже эта богатая помощь извнѣ не въ состояніи предохранить театръ отъ дефицита. Маніакальная страсть къ роскоши и обстановкамъ увеличиваетъ до безконечности ростъ театральныхъ расходовъ, и никакіе денежные источники, какъ бы велики они ни были, не могутъ удовлетворить вполнѣ

означенной страсти. И развѣ это не грозный симптомъ, развѣ это не должно заставить серьезно призадуматься: „чѣмъ больше тратится средствъ изъ казны государей и городовъ, чѣмъ съ большимъ великолѣпіемъ воздвигаются, милостью государей и городовъ, театральныя зданія, чѣмъ болѣе блестящей и пышной становится сценическая обстановка, тѣмъ чудовищнѣе наростаетъ *дефицитъ, этотъ крестъ и бичъ*, diese Crux und Geissel, *современнаго театра*" (стр. 132).

„Внѣшняя обстановка, вся эта пагубная система увеличенія блеска и роскоши виною тому, что администрація театра, подавленная огромными непосильными тратами, все болѣе и болѣе повышающимися, неминуемо должна центромъ тяжести своей дѣятельности считать хозяйственную и финансовую сторону дѣла, а не художественную" (стр. 172). Другими словами, Savits готовъ признать за машинами и декораціями то значеніе, которое онѣ въ дѣйствительности имѣютъ,—значеніе фактора, опредѣляющаго состояніе театральной индустріи.

Правда, его экономическія разсужденія отличаются нѣкоторой недоговоренностью. Savits не выдвигаетъ понятія капиталистической *конкурренціи*. Процессъ увеличенія „блеска и роскоши" совершается, въ его изображеніи, какимъ то автоматическимъ, фатальнымъ путемъ, очевидно въ силу какой-то ничѣмъ необъяснимой и непреодолимой страсти, питаемой руководителями и владѣльцами театровъ къ сложной сценической обстановкѣ. Но подобная недомолвка всетаки не мѣшаетъ ему прійти къ правильному выводу относительно источника пресловутой машино-боязни модернистовъ. Онъ выясняетъ, что эта „боязнь", это отрицаніе обстановки вызваны не чѣмъ инымъ, какъ ближайшими матеріальными интересами театральныхъ предпринимателей, какъ необходимостью сократить издержки производства.

Вскрывая данныя обстоятельства, теоретикъ модернизма впадаетъ въ противорѣчіе съ самимъ собою: имъ одновременно предлагаются два исключающія другъ друга объясненія генезиса „новаго" нарождающагося театра,—объясненіе экономическаго и объясненіе идеологическаго характера. И первое отнимаетъ всякій кредитъ у второго. Аппелляціи къ „генію поэзіи", во имя котораго, якобы, предпринятъ весь модернистскій походъ, оказываются не имѣющими реальной цѣн-

ности: за ними остается лишь значеніе маски, прикрывающей извѣстное экономическое движеніе.

Экскурсіи мюнхенскаго режиссера въ область экономики ведутъ къ дальнѣйшимъ разоблаченіямъ.

Наряду съ декораціями и машинами мишенью для модернистской критики служитъ толпа, появляющаяся на сценѣ, „переполненіе сцены человѣческими массами".

„Подобно тому какъ нѣкогда Винкельманъ высказался съ порицаніемъ по поводу нагроможденія фигуръ на скульптурныхъ работахъ, точно также слѣдуетъ, внимая голосу зрѣлаго художественнаго сужденія, порвать въ театрѣ съ прискорбнымъ обычаемъ, который совершенно смѣло можно было бы назвать злоупотребленіемъ—пользоваться чрезмѣрнымъ числомъ статистовъ (loc. cit., стр. 9). Мотивы, побуждающіе столь сурово отнестись къ названному обычаю, выставляются—какъ и при обсужденіи вопроса о машинахъ и декораціяхъ—въ первую голову чисто идеологическаго порядка. Savits жалуется что ни въ одномъ театрѣ онъ не видалъ такихъ статистовъ, которые бы своей игрой удовлетворяли требованіямъ искусства. „Гдѣ вы найдете статистовъ, которые могли бы художественно и характерно изобразить хотя бы бюргеровъ, крестьянъ или другіе типы изъ среды низшихъ классовъ народа? или умѣли бы хоть сколько нибудь правильно носить костюмъ чужихъ народовъ или старыхъ временъ? Далѣе, развѣ не дѣйствуетъ шокирующе смѣхотворная игра какой нибудь нѣмой фигуры? одно неудачное выступленіе подобнаго рода портитъ впечатлѣнія цѣлаго вечера". Или возьмемъ примѣръ кричащей толпы на сценѣ: каждаго, обладающаго болѣе или менѣе тонкимъ слухомъ, должна поражать „грубость необученныхъ голосовъ". Мейнингенцы постоянно обращались къ помощи солдатъ, когда требовалось представить особенно большую толпу, но даже когда и эта толпа кричала, зритель-эстетикъ, вслушиваясь въ ея крикъ, чувствовалъ себя оскорбленнымъ въ своихъ художественныхъ чувствахъ, понималъ „изъ какихъ необученныхъ глотокъ (aus welchen ungeschulten Kehlen)" исходилъ этотъ крикъ. Тѣмъ не менѣе толпа выступаетъ постоянно на сценѣ. Данное обстоятельство доказываетъ лишь, какъ нечувствительны стали наши органы, глазъ и ухо, къ подобному варварству; мы уже не видимъ, не слышимъ его. Или, вѣрнѣе, мы видимъ, мы слышимъ, но невольно отворачиваемся отъ него,

на время закрываемъ наши чувства, чтобы не слышать и не видѣть, ибо считаемъ его за нѣчто необходимое и неизбѣжное, за нѣчто такое, что къ сожалѣнію должно существовать, что иначе быть не можетъ,—за необходимое зло“. А благодаря этому необходимому злу наши органы чувства перестаютъ воспринимать очарованіе „благородныхъ и утонченныхъ“ интонацій голоса, и слишкомъ много проигрываютъ „нѣжныя, благоухающія діалогическія сцены“, чередующіяся съ выступленіями толпы.

Чтобы спасти первыя, требуется вторыя устранить: таковъ естественный выводъ, вытекающій изъ приведенныхъ разсужденій „борца“ за новый театръ.

Эти разсужденія онъ находитъ вполнѣ обосновывающими выдвинутое имъ требованіе, но, ради вящшей убѣдительности, попутно онъ бросаетъ замѣчаніе экономическаго характера. Цитируется отрывокъ изъ „Memorabilien“ Карла Иммермана, гдѣ авторъ одному дѣйствующему лицу влагаетъ въ уста, между прочимъ, слѣдующую реплику: „Всѣ истинныя средства искусства, именно сценическаго, въ высшей степени просты, *ничего не стоятъ* (kosten kein Geld) и требуютъ лишь умѣнья разсуждать... Современные руководители (театра) считаютъ не имѣющимъ никакой цѣны все, на что *они не истратятъ большихъ суммъ*“. Savits обѣими руками подписывается подъ этими словами. И, почти затерянные среди цвѣтовъ идеологическаго краснорѣчія, они единственно даютъ *указаніе* на настоящій источникъ протеста противъ „толпы“ и, вмѣстѣ съ тѣмъ, отнимаютъ силу у всѣхъ вышеотмѣченныхъ „обоснованій“ названнаго протеста.

Толпа въ современномъ театрѣ—часть обстановки и, какъ таковая, требуетъ огромныхъ денежныхъ средствъ. Сказанное по поводу лозунга „долой машины и декораціи“ имѣетъ значеніе и въ данномъ случаѣ. Рѣчь идетъ не о чемъ иномъ, какъ о возможно большемъ сокращеніи издержекъ производства,—сокращеніи, которое позволило бы театральнымъ предпріятіямъ вести дальнѣйшую борьбу за существованіе.

И опять, таки не преслѣдуется цѣли совершенно уничтожить, совершенно изгнать со сцены аттакуемаго врага. Правда, фраза „истинныя средства искусства *ничего* не стоятъ“ можетъ быть истолкована въ слишкомъ рѣшительномъ духѣ: но подобное толкованіе, предполагающее, въ конечномъ итогѣ, пол-

ную невозможность появленія толпы на сценѣ, было бы ошибочнымъ. Необходимо уменьшить численность „человѣческихъ массъ“ на сценѣ до minimum'а—вотъ все, что хочетъ сказать теоретикъ модернистскаго искусства.

Онъ проповѣдуетъ замѣну толпы нѣсколькими лицами. И въ театрѣ обычнаго типа, разсуждаетъ онъ, зрителю, созерцающему толпу, приходится напрягать свою фантазію. На сценѣ, положимъ, сраженіе двухъ армій; каждая армія представлена самое большее какой-нибудь сотней человѣкъ: но развѣ это 100.000 чел.? Недостающее число солдатъ дополняется, такимъ образомъ, воображеніемъ зрителя. А при подобномъ положеніи дѣла, въ сущности безразлично, будетъ ли оставлено на долю фантазіи зрителя изъ 200.000 ч. 199.800 или всего 199.980. Преимущества же единицъ передъ „массами“ несомнѣнны. Исчезнутъ „необученныя глотки“, столь ненавистныя для реформаторовъ театра. Низшій исполнительскій персоналъ сцены будетъ обладать большою профессіональной ловкостью и умѣлостью, большой „квалификаціей“. „Немногочисленные статисты, изображающіе массу на сценѣ, должны, во всякомъ случаѣ, хорошо играть и достигнуть высшаго уровня въ выполненіи мимическихъ задачъ“.

Обосновывается позиція *„условнаго“*, *„стилизованнаго“* театра. И, вмѣстѣ съ тѣмъ, экономическая характеристика „новой сцены“ получаетъ черты, устанавливающія окончательно мѣсто храма Мельпомены и Таліи среди промышленныхъ организацій современнаго міра.

Послѣднее слово новѣйшей индустріи—это фабрика, пользующаяся такимъ усовершенствованнымъ машиннымъ инвентаремъ, который заставляетъ говорить о ней, какъ о новомъ типѣ капиталистическихъ предпріятій, противополагать ее „старой фабрикѣ“. Старая фабрика, какъ извѣстно, требовала для себя широкихъ массъ необученныхъ рабочихъ. Съ ея появленіемъ капиталисты получили возможность эксплуатировать трудъ женщинъ, дѣтей, стариковъ, даже калѣкъ и душевнобольныхъ, которые раньше, при господствѣ мануфактурной системы, работы въ промышленныхъ предпріятіяхъ себѣ не находили. „Побольше рабочихъ рукъ и откуда угодно!“ было лозунгомъ названной фабрики. Иного характера спросъ на рабочія руки предъявляетъ новѣйшая фабрика. Прогрессивно развивающаяся техника упростила производство; сдѣлала не-

нужными и излишними множество производительныхъ операцій; системы отдѣльно работавшихъ машинъ замѣнила машинами, концентрирующими работу. Соотвѣтственно этому сократилось число рабочихъ рукъ, требуемыхъ для той или иной промышленной организаціи. Далѣе, техническое упрощеніе производства не знаменовало собой дальнѣйшаго закрѣпленія „права на трудъ" за необученной массой. Трудъ рабочаго сводится на фабрикѣ къ наблюденію за машиной: новѣйшія же машины таковы, что наблюденіе за ними предполагаетъ наличность немалыхъ профессіональныхъ знаній. „Чтобы пускать въ ходъ или останавливать систему машинъ или аппаратовъ, необходимо общее знакомство съ механикой, т. е. требуется высокообученный трудъ... Начиная и оканчивая каждый производственный процессъ, приходится считаться съ технологическими свойствами вырабатываемаго продукта, и, слѣдовательно. нужны спеціальныя технологическія познанія и опытность". „Малоквалифицированный трудъ въ ея (новой фабрики) рамкахъ примѣненія не находитъ" [1]). Прежній лозунгъ капиталистической буржуазіи замѣняется новымъ, діаметрально противоположнаго содержанія: „поменьше рабочихъ и только рабочихъ отборныхъ!" Выясненіе преимуществъ квалифицированнаго труда и разсужденія о томъ, какъ лучше обезпечить имъ промышленныя предпріятія, становится очередной темой буржуазной соціально-экономической литературы.

Измѣненія, имѣвшія мѣсто въ фабрично-заводскомъ мірѣ, сопоставимъ теперь съ преобразованіями, которымъ подвергался театръ. Получается интересное соотвѣтствіе между тѣми и другими. Въ эпоху, когда область хозяйственныхъ отношеній захватывала фабрика стараго типа, мы видимъ появленіе и ростъ реалистическаго, а затѣмъ натуралистическаго театра: онъ отводитъ „толпѣ" почетную, временами даже доминирующую роль. „Необученная масса" чувствуетъ себя полноправнымъ гражданиномъ сцены, и ея выступленія принимаются зрительной залой весьма благосклонно; въ ея внѣшнемъ видѣ, въ ея „крикахъ" шокирующаго ничего не находятъ. Но tempora mutantur: въ оцѣнкѣ роли и выступленій толпы происходитъ переломъ. Руководители театра, теоретики драмы, зрители перерождаются и начинаютъ усматривать въ „необученной массѣ"

---

1) Hanns Deutsch: „Qualifizierte Arbeit und Kapitalismus", стр. 92.

то, что раньше ускользало отъ ихъ проницательныхъ взоровъ. Перемѣна фронта совпадаетъ какъ разъ съ побѣдоносными дебютами новой фабрики. Совпаденіе нельзя считать имѣющимъ чисто временный характеръ. Если одновременно театръ и фабрика отказываются примѣнять неквалифицированный трудъ и оставляютъ свои двери открытыми лишь для высокообученнаго исполнительскаго персонала, это происходитъ потому, что въ экономическомъ отношеніи обѣ названныя организаціи очень близки другъ къ другу и совершающіяся въ ихъ внутреннемъ строеніи измѣненія одинаково свидѣтельствуютъ о тѣхъ или иныхъ процессахъ, характеризующихъ въ данный моментъ капиталистическую индустрію.

Правда, актеровъ, хотя бы и обладающихъ минимальной квалификаціей, приравнивать къ пролетаріату нельзя. Все же ихъ квалификація настолько велика, что ставитъ ихъ внѣ рамокъ пролетарскаго міра. Они находятся лишь на рубежѣ послѣдняго. Настоящіе пролетаріи, эксплуатируемые современнымъ театромъ, работаютъ за сценой, подъ сценой, надъ сценой, на сценѣ до поднятія занавѣса, а также въ качествѣ прислуги зрительной залы. Но они не имѣютъ здѣсь того значенія, какое имѣютъ на фабрикѣ. И, будучи почти незримы, они не удостоились вниманія со стороны теоретиковъ театральнаго искусства. Между тѣмъ, разъ возбуждаются такіе вопросы, какъ вопросъ объ „упрощеніи“ обстановки, о minimum'ѣ машиннаго и декораціоннаго инвентаря, рѣчь должна итти также о судьбѣ этихъ спрятанныхъ за кулисами и занавѣсомъ созидателей сцены. „Упрощеніе“ обстановки сопровождается сокращеніемъ рабочаго персонала, занятаго въ театральномъ предпріятіи. Та сложная обстановка, противъ которой ополчаются модернисты, требуетъ большаго числа рабочихъ рукъ. И самое стремленіе ее упростить оказывается, при внимательномъ анализѣ вопроса, обусловленнымъ, въ сильнѣйшей степени, именно стремленіемъ уменьшить это число. Что дѣло обстоитъ такъ, удостовѣряется, между прочимъ, однимъ мѣстомъ изъ трактата Savits'a. Мюнхенскій режиссеръ, вообще весьма откровенно раскрывающій секреты веденія театральнаго хозяйства, привѣтствуя проектъ реставраціи античнаго театра, предложенный проф. Дёрпфельдомъ, выясняетъ экономическія выгоды подобной реформы: „Такой театръ уже своимъ зданіемъ, а затѣмъ въ своемъ производствѣ не поглотилъ бы столько бѣшеныхъ денегъ, какъ

нашъ современный бьющій на роскошь и обстановку театръ: отпала бы значительная часть издержекъ на машинный инвентарь, на дорого стоющее пріобрѣтеніе, сохраненіе декорацій, уходъ за ними, и производство на много удешевилось бы уже только потому, что значительно сократилась бы потребность въ техническомъ персоналѣ". Пролетаріатъ, правда, своимъ настоящимъ именемъ здѣсь не названъ: но въ идеологическихъ трактатахъ, обсуждающихъ слишкомъ „возвышенныя" проблемы, распространяться о немъ, объ этой quantité negligeable, повторяемъ, не принято. Однако, подъ техническомъ персоналомъ нашъ авторъ не могъ не имѣть въ виду его—хотя, конечно, здѣсь не забыты и высшіе и такъ наз. „средніе техники (характерно выраженіе „уходъ" за декораціями, Bedienung der Dekorationen).

Допустимъ даже, что, измѣнивъ въ данномъ случаѣ своему обыкновенію быть откровеннымъ, онъ говоритъ лишь о послѣднихъ; пусть онъ изображаетъ дѣло такъ, какъ будто Erhaltung und Bedienung der Dekorationen выполняется преимущественно или исключительно представителями высщихъ техническихъ знаній: это противорѣчитъ дѣйствительности. И наше утвержденіе остается въ силѣ. Намъ важно констатировать самый фактъ заявленія о неотложной необходимости сократить техническій персоналъ,—заявленія, сдѣланнаго театральными реформаторами. Будучи освѣдомлены относительно рѣшительнаго характера ихъ реформаторскихъ замысловъ, относительно ихъ непримиримой позиціи по отношенію къ „обстановкѣ", мы можемъ рѣшить безошибочно, какая часть названнаго персонала должна особенно пострадать отъ сокращенія. А если кто усумнится все-таки въ правильности нашего рѣшенія, рекомендуемъ тому провѣрить его на примѣрѣ театра, осуществившаго мечты модернистовъ о радикальномъ преобразованіи техники театральнаго производства. Многочисленны ли кадры рабочихъ, занятыхъ въ синематографѣ?

Однимъ словомъ, храмъ Мельпомены и Таліи ни въ чемъ не уступаетъ заправскимъ промышленнымъ организаціямъ. Тенденціи, отличающія наиболѣе развитыя формы этихъ организацій, наблюдаются и въ немъ. „Строеніе капитала" повышается. Увеличивается его „постоянная" часть (хотя процессъ ея роста, въ головахъ идеологовъ извѣстнаго типа, превращается въ явленіе противоположнаго порядка). „Перемѣнная" часть подвергается сокращенію.

Рѣдѣютъ ряды рабочихъ за сценой. Рѣдѣетъ полупролетарская группа статистовъ на сценѣ. Зато выростаютъ фигуры актеровъ-премьеровъ.

На нихъ возлагаются самыя смѣлыя надежды. Усвоивъ въ совершенствѣ искусство дикціи и искусство мимики, они должны, согласно планамъ модернистовъ, возродить театръ. А чтобы зрители могли достойнымъ образомъ оцѣнивать ихъ таланты, необходимо—доказываютъ театральные реформаторы — приблизить актера къ его аудиторіи: это достигается переустройствомъ сцены. Актеръ долженъ находиться и дѣйствовать на такомъ мѣстѣ, гдѣ бы ни одно его слово, ни одинъ его жестъ не пропадали ни для одного изъ зрителей. Предлагаются различные способы, какъ удовлетворить подобному требованію. Одинъ изъ нихъ, наиболѣе простой: сзади мѣста, предназначеннаго для игры актеровъ, вѣшается занавѣска; этимъ данное мѣсто выдѣляется изъ общаго пространства сцены, и къ нему, а, слѣдовательно, и къ находящимся на немъ протагонистамъ искусственно привлекается вниманіе посѣтителей зрительной залы. Другого рода рѣшеніе задачи далъ Мюнхенскій шекспировскій театръ: здѣсь сцена полукругомъ врѣзывается въ зрительную залу, и актеры играютъ на образовавшемся, такимъ образомъ, выступѣ; они, дѣйствительно, близко подходятъ къ зрителямъ, и ихъ фигуры все время на виду у послѣднихъ. Но наиболѣе идеальнымъ, съ модернистской точки зрѣнія, слѣдуетъ признать устройство мѣста для актеровъ по античному, точнѣе, древне-греческому образцу. Въ древне-греческомъ театрѣ (припомнимъ выводъ, сдѣланный Дёрпфельдомъ: въ этомъ театрѣ сцены, въ современномъ смыслѣ означеннаго термина, не существовало) актеры находились среди зрителей, будучи окружены сначала полнымъ кругомъ, а затѣмъ полукругомъ ихъ, т. е. находились въ *центрѣ* помѣщенія для зрителей. А, какъ извѣстно, центръ круга равно удаленъ отъ всѣхъ точекъ его окружности: другими словами, со всѣхъ рѣшительно мѣстъ греческаго амфитеатра одинаково хорошо была видна мимика дѣйствующаго актера, одинаково хорошо была слышна его декламація.

Опять мы сталкиваемся съ попыткой доказать необходимость модернистской реформы изъ неэкономическихъ основаній. Но и она исключенія изъ общаго правила не составляетъ: и въ данномъ случаѣ идеологическая „надстройка" находитъ свою „матеріальную подпочву". Обратимся за справкой къ нашему

проводнику по лабиринту модернистской идеологіи. И онъ, ссылаясь на авторитетъ проф. Дёрпфельда, сообщитъ намъ, что, наряду съ вышеуказанными преимуществами, переустройство театра на греческій образецъ дастъ еще слѣдующій плюсъ: благодаря ему увеличится число мѣстъ для зрителей. „Взамѣнъ партерныхъ мѣстъ, позволяющихъ смотрѣть на актера почти исключительно снизу, взамѣнъ немногихъ ложъ, мы получили бы массу хорошихъ мѣстъ въ восходящемъ постепенно кругами, такъ называемомъ амфитеатрѣ, и на нѣсколькихъ, въ свою очередь, постепенно восходящихъ галлереяхъ". А увеличеніе числа мѣстъ въ зрительной залѣ ведетъ къ пониженію цѣны на нихъ. „При бо̀льшемъ числѣ мѣстъ цѣна за входъ, этотъ важный пунктъ въ организаціи народныхъ театровъ, могла бы быть значительно уменьшена."

Однимъ словомъ, доказываются выгоды удешевленія производства. Правда, Дёрпфельдъ и Савицъ до конца не договариваютъ; но недоговоренное ими подразумѣвается само собою: увеличеніе числа мѣстъ, дѣлая возможнымъ пониженіе цѣнъ входныхъ билетовъ, въ конечномъ итогѣ, повышаетъ общую прибыль театральныхъ предпріятій. Вотъ summa ratio, вдохновляющая реформаторовъ-модернистовъ. И вотъ истинная подоплека столь часто практикуемаго модернистами заигрыванія съ понятіемъ „народный театръ". Когда буржуазные экономисты съ большимъ паѳосомъ заявляютъ: такія-то промышленныя предпріятія должны обслуживать интересы народнаго потребленія, такая-то фабрика можетъ считаться „народнымъ дѣломъ", — мы хорошо знаемъ цѣнность подобныхъ репликъ. Рѣчь идетъ не о чемъ иномъ, какъ объ обогащеніи предпринимательскаго кошелька на счетъ болѣе или менѣе широкихъ народныхъ массъ. Тожественный смыслъ имѣютъ и соотвѣтствующія модернистскія деклараціи. Искусство должно быть народнымъ—это положеніе, въ устахъ реорганизаторовъ театра, является просто-на-просто указаніемъ на извѣстный источникъ новыхъ доходовъ для театральной кассы.

Menschliches-allzu menschliches! На сцену возвращается „человѣкъ", къ которому съ превеликимъ пренебреженіемъ отнесся „натурализмъ". Онъ возвращается побѣдителемъ: чтобы утвердиться на сценѣ, онъ долженъ выдержать борьбу съ могущественнымъ врагомъ — „обстановкой", нѣкогда вытѣснившимъ его. Обстановка дарила зрителямъ лишь „чувственныя возбуж-

денія“: теперь царству чувственнаго въ театрѣ приходитъ конецъ, наступаетъ царство „духа“. Драма „обращается не къ чувству, а къ духу. Das Schauspiel wendet sich nicht an die Sinne, sondern an Gemüt und Geist“... Подъ поэтической, абстрактной формой всѣхъ модернистскихъ разсужденій въ подобномъ жанрѣ скрывается, какъ мы выясняли, далеко не поэтическое и далеко не абстрактное содержаніе. Великолѣпный культъ „человѣческой личности“ оказывается, на провѣрку, поклоненіемъ „золотому тельцу“. Романтическія построенія предполагаютъ самый плоскій, торгашескій „реализмъ“.

II.

Не „бытіе“ опредѣляется „сознаніемъ“, а сознаніе—бытіемъ. Не драматическое произведеніе создаетъ сцену, а сцена—драматическое произведеніе. Не драматургъ, свободно гуляющій по садамъ фантазіи, предписываетъ театру техническіе законы, распоряжается „обстановкой“, а машины и декораціи обусловливаютъ характеръ его поэтическихъ „прогулокъ“, диктуютъ правила искусству Мельпомены и Таліи. Сколь это ни заставляетъ страдать самолюбіе поэта, „равнаго богамъ“ и сколь ни стараются модернистскіе теоретики и пророки избавить его отъ великаго униженія,—фактъ остается фактомъ: завѣдующій технической частью декораторъ, машинистъ въ организаціи театральнаго предпріятія занимаютъ слишкомъ важные посты и стушеваться передъ нимъ, доблестнымъ сыномъ музъ, никакъ не могутъ.

Такой-то драматургъ пишетъ пьесу *для* такого-то театра,—такова обычная формула газетныхъ замѣтокъ. Въ продолженіе ряда послѣднихъ лѣтъ, какъ всѣмъ извѣстно, лучшіе русскіе драматурги писали пьесы для Художественнаго театра. И примѣръ ихъ наглядно показываетъ, въ чемъ заключается зависимость между драматургіей и сценой. Въ репертуаръ Художественнаго театра могли попасть лишь произведенія, удовлетворявшія опредѣленнымъ сценическимъ требованіямъ. Драматурги должны были, прежде всего, соображаться съ его обстановкой. Эта обстановка, т. е. техника театральнаго производства даннаго типа, и являлась для драматурговъ настоящей

музой-вдохновительницей. Приступая къ работѣ, „равный богамъ“ зналъ, что ему предстоитъ создать пьесу, въ которой бы „средѣ“, окружающей дѣйствующихъ лицъ, отводилась исключительная, доминирующая роль, при чемъ слѣдовало соблюдать два условія: изображеніе среды должно было отвѣчать требованіямъ самаго строгаго реализма, и, въ то же время, всѣ реалистическія детали должны были имѣть значеніе постольку, поскольку онѣ служили средствомъ вызвать въ зрителѣ извѣстное настроеніе. Драматургъ обязывался использовать арсеналъ заранѣе узаконенныхъ техническихъ пріемовъ, начиная со свѣтовыхъ эффектовъ и кончая паузами.—Здѣсь намъ необходимо оговориться.

Утверждая, что сцена создаетъ драматическое произведеніе, мы отнюдь не думаемъ характеризовать ее, какъ нѣчто такое, что навязываетъ драматургу рѣшительно всѣ образы и идеи, составляющіе содержаніе его пьесъ. Конечно, нельзя изъ техническихъ условій сцены объяснить, почему авторомъ выбраны такія-то dramatis personae, почему передъ зрителями дѣйствуютъ помѣщики или профессора, художники или студенты, босяки или рабочіе, почему одни изъ героевъ высказываются въ либеральномъ, другіе въ консервативномъ, третьи въ радикальномъ духѣ. Драматургъ не только дитя сцены, но и дитя общества. И соціально-экономическія отношенія, точнѣе, соціально-экономическіе конфликты, имѣющіе мѣсто въ послѣднемъ, опредѣляютъ міросозерцаніе драматурга, дарятъ ему запасъ образовъ, которыми онъ и заселяетъ театральные подмостки. Но, въ свою очередь, наличность міросозерцанія и образовъ еще не дѣлаетъ драмы. Чтобы проникнуть на сцену, образы и идеи должны подвергнуться особенному „творческому“ процессу. Драматическія произведенія имѣютъ свою технику. А техника ихъ есть продуктъ техники сценической, продуктъ усвоенной въ данный моментъ театральнымъ предпріятіемъ системы производства.

Мало того. Какъ мы выше отмѣчали, связь сцены съ жизнью—самая близкая и непосредственная. Театръ—экономическая организація очень опредѣленнаго типа. Тѣ самые вопросы, которые волнуютъ міръ промышленниковъ-предпринимателей, являются очередными и для вершителей судебъ театра. Сама сцена оказывается, такимъ образомъ, уголкомъ жизни, и отраженіе жизни сливается съ самой жизнью. Для

проникновенія образовъ и идей, принесенныхъ драматургомъ извнѣ, создается особенно благопріятная почва.

Въ рамкахъ настоящей статьи мы задаемся спеціальной задачей: стараемся выяснить значеніе перелома, совершающагося въ драматическомъ искусствѣ, но выяснить его, не ограничиваясь указаніями на общій фонъ соціально-экономическихъ отношеній, которыя предопредѣлили ростъ „новыхъ вѣяній", а сосредоточивши вниманіе, главнымъ образомъ на одномъ, крайне важномъ, на нашъ взглядъ, промежуточномъ звенѣ, связующемъ „высоты" идеологіи съ „низами" матеріальныхъ интересовъ. Это звено—хозяйственная организація самого идеологическаго „творчества", роль, какая, въ данномъ случаѣ, принадлежитъ специфическимъ орудіямъ и средствамъ производства. При анализѣ идеологическихъ построеній обыкновенно названное звено остается внѣ поля зрѣнія критики. Между тѣмъ, установленіе и надлежащая оцѣнка его должна вести къ рѣшительнымъ результатамъ: у всевозможныхъ сторонниковъ идеалистическаго мышленія отнимается ихъ наиболѣе надежное—по ихъ мнѣнію—оружіе.

Все прекрасно, любятъ они возражать марксистамъ: значенія соціально-экономическихъ факторовъ отрицать нельзя; художникъ и мыслитель не могутъ избѣгнуть ихъ вліянія, но... какъ научное и философское, такъ и художественное творчество подчинено своимъ особымъ, внутреннимъ, имманентнымъ законамъ, которые безусловно никакому соціальному учету не подлежатъ. Сдѣланная выше характеристика положенія современной сцены, надѣемся, вскрываетъ неосновательность подобной вѣры въ „имманентное" существованіе одной изъ наиболѣе красивыхъ идеологическихъ надстроекъ—театра. Дальнѣйшее изложеніе нашей статьи, можетъ быть, убѣдитъ читателя въ отсутствіи таинственныхъ „внутреннихъ" законовъ для „высшихъ" твореній „человѣческаго генія"—плодовъ драматическаго искусства.

Вмѣсто стотысячной арміи зритель долженъ видѣть передъ собою только какихъ нибудь десять человѣкъ:—категорически требуетъ современная сцена отъ антрепренера. Съ аналогичнымъ требованіемъ она обращается и къ драматургу.

Ему вмѣняется въ обязанность использовать всѣ средства, съ помощью которыхъ онъ могъ бы подчеркнуть фактъ „освобожденія" театра отъ „широкихъ массъ", сокращенія числен-

ности пролетарскаго и полупролетарскаго персонала за сценой и на сценѣ, замѣны „необученной" толпы немногими „избранными". Вмѣсто пестрой, воспроизведенной въ деталяхъ, рельефной картины жизни, жизни подчасъ очень шумной, которую знало реалистическое искусство, представитель „новыхъ вѣяній" долженъ ограничиться конспективнымъ пересказомъ о ней. Намѣчается *два основныхъ принципа* модернистской эстетики: реализмъ художественныхъ образовъ уступаетъ мѣсто *„туманамъ"* и *„символамъ"*.

Въ первой картинѣ „Царя-Голода" изображена рабочая „толпа". Но какъ она изображена? Той толпы, къ которой привыкло зрѣніе реалистически настроеннаго посѣтителя театровъ, въ наличности не имѣется. На сценѣ нѣтъ живыхъ людей: мелькаютъ какіе-то призраки. „При раскрытіи занавѣса глазамъ представляется, въ черномъ и красномъ, внутренность завода. Красное, огненное—это багровые свѣты изъ горна, раскаленныя полосы желѣза, по которымъ, извлекая искры, бьютъ молотами *черныя тѣни* людей. Черное, безформенное, похожее на спустившійся мракъ—это силуэты чудовищныхъ машинъ, странныхъ сооруженій, имѣющихъ грозную видимость ночного кошмара. Угрюмо безстрастные, они налегли грудью на людей... И какъ маленькія *черныя тѣни* копошатся внизу люди". Когда является Царь Голодъ и рабочіе, по его зову, бросивъ работу, обступаютъ его, опять-таки зрителю приходится удовлетворяться созерцаніемъ призраковъ. Царь Голодъ стоитъ „озаренный краснымъ свѣтомъ раскаленной печи. И медленно собираются вокругъ него работающіе". Драматургу представляется удобный случай познакомить зрителей ближе съ таинственными „черными тѣнями", разсѣять окутывающій ихъ мракъ, введя, въ свою очередь, и ихъ въ полосу свѣта. Но Леонидъ Андреевъ этого не дѣлаетъ. „Только трое изъ нихъ вступаютъ въ полосу свѣта и становятся видимы отчетливо, остальные же стоятъ грудою темныхъ тѣней; и только кое-гдѣ случайный лучъ выхватываетъ изъ мрака головъ могучее плечо, поднятый молотъ, или суровый профиль". Драматургъ-модернистъ упорно прячетъ „толпу" отъ зрителей.

Но, обращая толпу въ „груду тѣней", онъ все-таки даетъ характеристику ея. Въ полосу свѣта, озаряющаго Царя Голода, становятся *трое* рабочихъ, и зрители получаютъ возможность составить себѣ нѣкоторое конкретное представленіе о

людяхъ, сдѣлавшихся волею художника призраками. Однако, и это представленіе не будетъ представленіемъ о дѣйствительно существующихъ, живыхъ людяхъ. Передъ зрителями появляются три символическія фигуры, три типа, по которымъ, *какъ думаетъ драматургъ*, можно съ исчерпывающей полнотой судить о пролетаріатѣ. Первый рабочій—описываетъ его фигуру нашъ художникъ—напоминаетъ Геркулеса Фарнезскаго. „Ширина обнаженныхъ плечъ, груды мускуловъ, собравшихся на рукахъ и на груди, говорятъ о необыкновенной, чрезмѣрной силѣ, которая уже давитъ и отягощаетъ обладателя ея. И на огромномъ туловищѣ—небольшая, слабо развитая голова съ низкимъ лбомъ и тускло-покорными глазами; и въ томъ, какъ наклонена она впередъ, чувствуется какая-то тяжелая и мучительная бычачья тупость“. „Второй рабочій—молодой, но уже истощенный, уже больной, уже кашляющій. Онъ смѣлъ—и робокъ; гордъ—и скроменъ до красноты, до заиканья. Начнетъ говорить, увлекаясь, фантазируя, грезя—и вдругъ смутится... На землѣ онъ держится легко, какъ будто гдѣ то за спиною у него есть крылья; и кашляя кровью улыбается и смотритъ въ небо“. „Третій рабочій—сухой, безцвѣтный старикъ, будто долго, всю жизнь, его мочили въ кислотахъ, съѣдающихъ краски. Когда онъ говоритъ, кажется, будто говорятъ милліоны безцвѣтныхъ существъ, почти тѣней“.

Каждый изъ тѣхъ „десяти“, которые, согласно требованіямъ новѣйшей сценической техники, замѣняютъ десятки тысячъ, естественно долженъ являться воплощеніемъ лишь самыхъ общихъ качествъ и чертъ характеризующихъ представляемую имъ группу. Ничего индивидуальнаго и случайнаго, одни родовыя отличія: таковъ долженъ быть его обликъ. А такъ какъ представляемая имъ группа очень велика, то родовыя ея отличія должны быть особенно рельефно и наглядно выражены. Физическая сила, рабья тупость, безцвѣтность, и иногда склонность къ фантазерству—вотъ все, что авторъ „Царя Голода“, этотъ яркій идеологъ буржуазіи, котораго, съ удивительнымъ легкомысліемъ, стоустая молва пріобщаетъ къ лагерю носителей пролетарскаго міровоззрѣнія, открылъ „родового“ въ рабочемъ классѣ. И открытыя имъ черты онъ поспѣшилъ увѣковѣчить въ трехъ образахъ, не лишенныхъ, какъ видите, своеобразной наглядности.

Описывая, въ сценѣ суда, группу лицъ, сидящую на

скамьяхъ для публики, Л. Андреевъ дѣлаетъ слѣдующую заключительную ремарку: „Всѣ указанныя свойства, какъ толщина, такъ и худоба, какъ красота, такъ и безобразіе *достигаютъ крайняго развитія*„. Ремарка даетъ *формулу* модернистской artis poeticae. Конкретный примѣръ того, какъ сторонники новаго искусства добросовѣстно слѣдуютъ ей, мы сейчасъ имѣли.

Мы сейчасъ имѣли и характерный примѣръ пользованія другимъ излюбленнымъ пріемомъ модернистскаго творчества. Теперь мы должны приступить къ болѣе детальной оцѣнкѣ требованій „новой“ эстетики, точнѣе, перваго изъ нихъ. Что же касается „символическаго способа изображенія, этотъ способъ особыхъ пояснительныхъ замѣчаній не требуетъ. Важно отмѣтить лишь слѣдующее. Модернистскіе писатели любятъ щеголять до крайности наивнымъ тономъ, примитивностью рисунка, дѣлающими плоды ихъ творчества порой очень похожими на лубочныя произведенія. Возьмите, напр., описаніе Друзей и Враговъ андреевскаго Человѣка. „Первыми за Человѣкомъ идутъ его Друзья. Всѣ они очень похожи другъ на друга: благородныя лица, открытые, высокіе лбы, честные глаза. Выступаютъ они гордо, выпячивая грудь, ставя ноги увѣренно и твердо, и по сторонамъ смотрятъ снисходительно... У всѣхъ у нихъ въ петлицахъ бѣлыя розы“. Затѣмъ „идутъ Враги Человѣка, очень похожіе другъ на друга. У всѣхъ у нихъ коварныя, подлыя лица, низкіе, придавленные лбы, длинныя обезьяньи руки. Идутъ они безпокойно, толкаясь, горбясь, прячась другъ за друга, и исподлобья бросаютъ по сторонамъ острые, коварные, завистливые взгляды. Въ петлицахъ—желтыя розы“. Поистинѣ „суздальская“ манера письма. И она характеризуетъ все „представленіе“ о Человѣкѣ (другіе яркіе примѣры: разговоры старухъ, гостей, сосѣдей и проч.). Столь удивительное „опрощеніе“ стиля мы должны отнести именно на счетъ модернистской „символики“. Это—одна изъ наиболѣе развитыхъ формъ послѣдней. Стремясь при созданіи своихъ образовъ, отбрасывать все „лишнее“, сохранять, только „типическое“, „родовое“, модернистскіе драматурги неминуемо приходятъ къ банально схематическимъ построеніямъ. Корифеи „утонченной“ литературы подаютъ руку суздальскимъ мастерамъ и „литераторамъ“ никольскаго книжнаго рынка [1]).

---

[1]) Даже болѣе того: модернистами воскрешаются пріемы и образы стараго „художества“ въ родѣ „бѣсовскихъ дѣйствъ“.

Обратимся къ „тѣнямъ“ и „туманамъ“.

Здѣсь намъ необходимо, прежде всего, отвѣтить на одно возраженіе, повидимому очень убѣдительное и основательное.

„Я въ постоянномъ снѣ: предметы окутаны *облакомъ*, люди двигаются, какъ *тѣни*, слова приходятъ изъ *далекаго* міра“.

„Туманъ окуталъ все, и люди говорятъ черезъ какую-то *стѣну*“.

„Я вижу все сквозь облако, всѣ предметы и я не таковы, какъ прежде“.

„Я вижу, я осязаю, но... густое облако, вуаль мѣняетъ цвѣтъ и видъ предметовъ“.

„Мнѣ кажется, я живу въ сновидѣніи... Я словно въ театрѣ: люди—актеры, все окружающее—декораціи“.

Мы привели выдержки изъ записей, сдѣланныхъ врачами-психіатрами со словъ паціентовъ ихъ амбулаторій и лѣчебницъ [1]). При депрессивныхъ формахъ психическихъ заболѣваній, при наличности такъ называем. абуліи, больные, характеризуя состояніе своего самочувствія, неизмѣнно прибѣгаютъ къ вышеозначеннымъ образамъ. „Любопытно видѣть, замѣчаетъ П. Жане, до какой степени сходны между собою всѣ такого рода больные: „туманъ, стѣна“, все это вполнѣ характерныя выраженія, которыя можно признать симптомами, такъ какъ во всѣхъ наблюденіяхъ эти выраженія оказываются совершенно одни и тѣ же“ [2]).

Больные говорятъ нѣсколько фигуральнымъ языкомъ: галлюцинаціями они, въ данномъ случаѣ, не страдаютъ, никакихъ тумановъ, облаковъ, вуалей, стѣнъ не видятъ. Утверждая, что между ними и явленіями внѣшняго міра выросла какая-то преграда, они въ дѣйствительности лишь констатируютъ фактъ коренного измѣненія въ ихъ воспріятіи названныхъ явленій, въ ихъ отношеніи къ послѣднимъ. Мы имѣемъ дѣло съ жертвами психическаго автоматизма, съ людьми, психическая дѣятельность которыхъ ограничивается областью заученныхъ въ прошломъ движеній и актовъ. Но жизнь на каждомъ шагу требуетъ новыхъ актовъ и новыхъ движеній. Этому требованію они удовлетворить не въ состояніи. Они не способны на

---

[1]) См.: Пьеръ Жане, „Неврозы и фиксированныя идеи“, стр. 181; Georges Dumas, „La tristesse et la joie“, стр. 58—81, passim.

[2]) Пьеръ Жане, op. cit., ibid.

волевыя усилія, ибо эти усилія содержатъ въ себѣ элементы „новаго“, знаменуютъ собой приспособленіе къ новымъ условіямъ. Они не способны на правильную умственную работу, ибо не могутъ—употребляемъ выраженіе французскаго психіатра Жоржа Дюма—„группировать и ассоціировать идеи согласно новымъ формамъ“. И вотъ эта *несогласованность* имѣющихся въ ихъ распоряженіи психическихъ средствъ съ требованіями текущей жизни и составляетъ отличительную черту ихъ душевной драмы. Объ этой именно несогласованности они и говорятъ, когда жалуются на „туманъ“, „облако“, „стѣну“.

Потерявъ способность непосредственно, обычнымъ путемъ реагировать на явленія окружающей среды, они учитываютъ данное обстоятельство, какъ измѣненіе, происшедшее во „внѣшнемъ“ мірѣ. Имъ кажется, что внѣшній міръ отошелъ, удалился отъ нихъ на нѣкоторое разстояніе, что всѣ предметы отрѣзаны отъ нихъ какою-то пеленой, стали неузнаваемыми, приняли совершенно новый видъ.

„Туманъ“, „облака“, „стѣны“ играютъ роль „симптомовъ“ и въ модернистскихъ произведеніяхъ. Герои и авторы „новыхъ драмъ“ съ большой послѣдовательностью выражаются языкомъ паціентовъ Жане, Дюма, Эскироля, Маньяна. Это создаетъ почву для успѣховъ литературно-критической школы, сводящей анализъ литературныхъ явленій къ экскурсіямъ въ область психіатріи и невропатологіи и объявляющей модернизмъ простой болѣзнью, которою заболѣваютъ нѣкоторые, наиболѣе неуравновѣшенные и слабые въ психическомъ отношеніи члены общества. И, на самомъ дѣлѣ, соблазнъ великъ: слишкомъ много можно найти фактовъ, подсказывающихъ критикамъ мысль о плодотворности метода названной школы.

Русская модернистская драматургія до сихъ поръ не дала яркихъ, талантливыхъ образцовъ. Единственное исключеніе, на которое въ данномъ случаѣ можно, пожалуй, указать—это двѣ послѣднія драмы Леонида Андреева. Онѣ, дѣйствительно, содержатъ весьма поучительный матерьялъ для изученія „новой“ эстетики. И, вмѣстѣ съ тѣмъ, мы имѣемъ передъ собой автора, произведенія котораго повидимому неопровержимо устанавливаютъ патологическую подоплеку модернистской литературы.

Не будемъ голословны. Пойдемъ по пути, избранному модной критической школой. Разовьемъ аргументацію ея сторонниковъ. А для этого намъ придется расширить нѣсколько

рамки нашего изслѣдованія. Чтобы лучше и вѣрнѣе оцѣнить склонность къ „туманамъ“, проявленную корифеемъ русскаго модернизма въ „Жизни Человѣка“ и „Царѣ Голодѣ“, необходимо обратиться и къ другимъ, недраматическимъ произведеніямъ Л. Андреева. Послѣднія дадутъ намъ дополнительный комментарій, оттѣнятъ органическое значеніе „туманныхъ“ элементовъ его творчества.

Въ одномъ изъ своихъ первыхъ разсказовъ, рисуя фигуру человѣка, потерпѣвшаго рѣшительное фіаско въ борьбѣ за жизнь и молчаливо ожидающаго смерти, Л. Андреевъ сообщаетъ слѣдующую любопытную психологическую подробность. Каждый день на разсвѣтѣ, лежа на постели и всматриваясь въ убѣгающую мглу ночи, его герой „видѣлъ то, чего не видятъ другіе: колыханіе сѣраго огромнаго тѣла, безформеннаго и страшнаго. Оно было *прозрачно*, *) охватывало все, и предметы въ немъ были, какъ за стеклянной стѣной“ („Въ подвалѣ“). Съ тѣмъ же самымъ явленіемъ мы встрѣчаемся въ „Красномъ смѣхѣ“. Вспомнимъ заключительную сцену праздника, устроеннаго офицерами. Офицеры столпились вокругъ потухшаго самовара и, парализованные ужасомъ, наблюдаютъ нѣчто необычайное. „Молча стояли мы, — разсказываетъ андреевскій герой, отъ имени котораго ведется повѣствованіе,—а съ неба на насъ пристально и молча глядѣла огромная безформенная тѣнь, поднявшаяся надъ міромъ. Внезапно, совсѣмъ близко отъ насъ... заиграла музыка..., и видно было, что тѣ, кто играютъ, и тѣ, кто слушаютъ, видятъ такъ же, какъ и мы, эту огромную, безформенную тѣнь, поднявшуюся надъ міромъ“.

Наиболѣе обстоятельно и наиболѣе рельефно видѣнія „безформеннаго, прозрачнаго тѣла“, „безформенной тѣни“ обрисованы въ „Елеазарѣ“. Авторъ передаетъ чувства тѣхъ, кто приходилъ взглянуть на „чудесно воскресшаго“ и въ комъ страшный взглядъ Елеазара убивалъ всякую жажду жизни.

„Всѣ предметы, видимые глазомъ и осязаемые руками, становились пусты, легки и *прозрачны*—подобны свѣтлымъ *тѣнямъ* во мракѣ ночи становились они, ибо та великая *тьма, что объемлетъ все мірозданіе*, не разсѣевалась ни солнцемъ, ни луною, ни звѣздами, а безграничнымъ *чернымъ покровомъ* одѣвала землю, какъ мать обнимала ее;

---

*) Курсивъ нашъ, какъ и во всѣхъ послѣдующихъ цитатахъ.

во всѣ тѣла проникала она, въ желѣзо въ камень, и одиноки становились частицы тѣла, потерявшія связь, и въ глубину частицъ проникала она, и одиноки становились частицы частицъ;...

въ пустотѣ разстилали свои корни деревья и сами были пусты; въ пустотѣ, грозя *призрачнымъ* паденіемъ, высились храмы, дворцы и дома и сами были пусты, и въ пустотѣ двигался безпокойно человѣкъ и самъ былъ пустъ и легокъ, какъ тѣнь...“

Конечно, отождествлять художника съ нарисованными имъ образами, приписывать художнику взгляды и настроенія его героевъ слѣдуетъ съ величайшей осторожностью. На этой почвѣ сплошь и рядомъ происходятъ недоразумѣнія и ошибки. Но въ данномъ случаѣ мы имѣемъ полное право утверждать, что отмѣченный выше способъ воспріятія внѣшняго міра характеренъ не только для отдѣльныхъ персонажей андреевскихъ произведеній. Уже то обстоятельство, что Л. Андреевъ особенно подробно говоритъ о воспріятіи внѣшняго міра сквозь призму „тумана“ и „стеклянной стѣны“ именно въ „Елеазарѣ“, весьма знаменательно: „Елеазаръ“—произведеніе, въ которомъ Л. Андреевъ далъ наиболѣе законченную, наиболѣе рѣшительную формулировку своихъ пессимистическихъ взглядовъ, въ которомъ онъ выступаетъ съ извѣстными обобщеніями. Но имѣется рядъ и другихъ доказательствъ.

Обратите вниманіе на обстановку, среди которой разыгрываются наиболѣе типичныя для андреевскаго жанра событія и сцены: туманъ, сумерки, мгла, тьма, какъ извѣстно, пользуются, въ качествѣ аксессуаровъ, чрезмѣрными симпатіями нашего беллетриста. И эти симпатіи не внушены простымъ желаніемъ слѣдовать рецептамъ шаблонной поэтики. Туманъ и тьма означаютъ здѣсь нѣчто иное. Они указываютъ на ту позицію, отъ которой Л. Андреевъ отправляется, какъ художникъ. Рисовать явленія дѣйствительности съ извѣстнаго, весьма и весьма далекаго разстоянія, рисовать ихъ завуалированными — таково основное правило (точнѣе, одно изъ двухъ основныхъ правилъ) его художественнаго творчества.

Въ началѣ „Разсказа о Сергѣѣ Петровичѣ“, устами своего героя, Л. Андреевъ бросаетъ попутное замѣчаніе, имѣющее для насъ особый интересъ. Сергѣй Петровичъ читаетъ „Такъ говоритъ Заратустра“ Ницше. Онъ предпочитаетъ подлинникъ

переводу. Предпочтеніе вполнѣ правильное и естественное и, казалось бы, не требующее никакихъ комментаріевъ, но Л. Андреевъ, тѣмъ не менѣе, комментаріи дѣлаетъ, ибо заставляетъ своего героя исходить изъ нѣсколько необычныхъ соображеній. Въ переводѣ афоризмы Ницше проигрываютъ, по мнѣнію Сергѣя Петровича, потому что становятся „слишкомъ понятны" и „въ ихъ таинственной глубинѣ просвѣчиваетъ дно". Наоборотъ, когда „Сергѣй Петровичъ смотрѣлъ на готическія очертанія нѣмецкихъ буквъ, то въ каждой фразѣ, помимо прямого ея смысла, онъ видѣлъ что-то непередаваемое словами, и *прозрачная глубина темнѣла* и становилась бездонною. Иногда ему приходила мысль, что если на свѣтѣ явится новый пророкъ, онъ долженъ говорить на чуждомъ языкѣ, чтобы всѣ поняли его" Мысль парадоксальная, если не сказать большаго. Л. Андреевъ высказываетъ ее какъ бы нѣсколько нерѣшительно, мимоходомъ. Но, на самомъ дѣлѣ, она является столь естественной для его художественнаго міросозерцанія. Рѣчь идетъ, какъ видите, все о томъ же „туманѣ" и „стеклянной стѣнѣ". Воспріятіе сквозь призму „тумана", изображеніе предметовъ и людей, удаленныхъ на извѣстное разстояніе, выдвигается, какъ требованіе, какъ догматъ, которому долженъ слѣдовать беллетристъ.

Этому требованію отвѣчаютъ картины тумана, сумерекъ, мглы, щедро разсыпанныя въ произведеніяхъ Л. Андреева. Этому требованію отвѣчаетъ цѣлый арсеналъ нѣсколько менѣе примитивныхъ средствъ. Отмѣтимъ нѣкоторыя изъ нихъ.

О. Игнатій въ разсказѣ „Молчаніе" смотритъ на портретъ своей умершей дочери. Главное, что въ этомъ портретѣ приковываетъ его вниманіе, это—глаза. Благодаря извѣстному положенію тѣней, они казались окруженными черной рамкой. Странное выраженіе придалъ имъ неизвѣстный, но талантливый художникъ: какъ будто между глазами и тѣмъ, на что они смотрѣли, лежала *тонкая, прозрачная пленка.* Немного похоже было на черную крышку рояля, на которую тонкимъ, незамѣтнымъ пластомъ налегла лѣтняя пыль, смягчая блескъ полированнаго дерева". И это дѣлаетъ образъ Вѣры чрезвычайно таинственнымъ и далекимъ для о. Игнатія. Или возьмемъ фигуру Василія Ѳивейскаго. Вотъ какого рода „стеклянной стѣной" окружаетъ его Л. Андреевъ: „Среди людей, ихъ дѣлъ и разговоровъ о. Василій былъ такъ видимо обособленъ, такъ непостижимо чуждъ всему, какъ если бы онъ не былъ человѣкомъ, а

только движущейся *оболочкой* его... Кто бы ни видѣлъ его, всякій спрашивалъ себя: о чемъ думаетъ этотъ человѣкъ? Такъ явственно была начертана глубокая дума во всѣхъ его движеніяхъ. Была она въ тяжелой поступи, медлительной запинающейся рѣчи, когда между двумя сказанными словами зіяли черные провалы притаившейся *далекой* мысли; тяжелой *пеленой* висѣла она надъ его глазами, и туманенъ былъ далекій взоръ, тускло мерцавшій изъ-подъ нависшихъ бровей". Туманъ здѣсь замѣняется „печатью тайны на челѣ".

Если мы будемъ составлять словарь художественныхъ терминовъ Л. Андреева, то увидимъ, что къ числу наиболѣе часто употребляемыхъ принадлежатъ какъ разъ такіе: чуждый, далекій, странный непонятный, таинственный, загадочный, невѣдомый: это все матерьялъ, при помощи котораго нашъ беллетристъ старается вызывать впечатлѣнія *дали*, впечатлѣнія *тумана*. Именно этимъ и объясняется самый фактъ широкаго примѣненія означенныхъ терминовъ, объясняется, почему Л. Андреевъ говоритъ о странно и чуждо звучащихъ голосахъ, странно мелодическихъ звукахъ, странно прекрасныхъ рукахъ, чуждыхъ и загадочныхъ лицахъ спящихъ людей, о загадочномъ взглядѣ клочка незамерзшей воды, объ одинокихъ таинственныхъ крышахъ, о непонятной и странной человѣческой жизни, о жизни Человѣка, проходящей передъ зрителями далекимъ и призрачнымъ эхо, о загадочномъ рокѣ, тяготѣющемъ надъ человѣческой жизнью, о таинственныхъ и загадочныхъ владыкахъ и даже о таинственномъ освободительномъ движеніи.

Ту же самую цѣль преслѣдуетъ Л. Андреевъ, когда создаетъ атмосферу *молчанія*. Молчаніе, опредѣляетъ онъ, „бываетъ тогда, когда молчатъ тѣ, кто могъ бы говорить, но не хочетъ" („Молчаніе"). Оно предполагаетъ, такимъ образомъ, нѣчто скрытое въ немъ, извѣстную энергію, проявленія которой мы лишены возможности наблюдать. Молчаніе—это перенесенные въ область звуковыхъ феноменовъ туманъ, тьма и стѣна. Въ качествѣ такъ назыв. epitheton ornans, „украшающаго эпитета" *молчаливый* постоянно сочетается именно съ выраженіями, передающими понятіе „тайны" и „тумана": объ этомъ свидѣтельствуютъ молчаливые, закутанные, безформенные люди, безформенная молчаливая тѣнь, поднявшаяся надъ міромъ, молчаливая фантастическая пляска зарева, загадочно молчащія деревья. Таинственный и молчаливый, на языкѣ Л. Андреева,—почти синонимы.

Приведенные нами примѣры, надѣемся, достаточно освѣщаютъ органическое пристрастіе автора „Жизни Человѣка“ и „Царя Голода“ къ „туманнымъ“ элементамъ и, вмѣстѣ съ тѣмъ, устанавливаютъ аналогію между нѣкоторыми отличительными чертами модернистской „эстетики“ и явленіями, характеризующими извѣстныя психопатологическія состоянія. Чтобы сдѣлать эту связь въ глазахъ читателей еще болѣе несомнѣнной, укажемъ еще нѣсколько пунктовъ сходства андреевскихъ героевъ съ паціентами психіатрическихъ лѣчебницъ.

При состояніи абуліи—сильное разстройство функцій памяти. Больные доходятъ до того, что теряютъ всякую способность координировать свои воспоминанія. Всѣ образы и представленія разсматриваются ими, такъ сказать, въ одной плоскости. Граница между прошлымъ и настоящимъ для нихъ стушевывается: „для меня нѣтъ прошлаго“[1]), заявляютъ они. Тождественныя заявленія дѣлаютъ и андреевскіе герои. „У насъ не было времени, и не было ни вчера, ни сегодня, ни завтра“ —восклицаетъ прокаженный въ разсказѣ „Стѣна“. „Исчезла грань между будущимъ и настоящимъ, между настоящимъ и прошлымъ. Исчезла грань между тѣмъ временемъ, когда я еще не жилъ, и тѣмъ, когда я сталъ жить и я думалъ, что я жилъ всегда—или не жилъ никогда“, жалуется герой разсказа „Ложь“. „Не стало времени, и сблизилось начало каждой вещи съ концомъ ея; еще только строилось зданіе, и строители еще стучали молотками, а уже видѣлись развалины его и пустота на мѣстѣ развалинъ; еще только рождался человѣкъ, а надъ головою его зажигались погребальныя свѣчи, и уже тухли онѣ, и уже пустота становилась на мѣстѣ человѣка и погребальныхъ свѣчей“ —повѣствуютъ о своихъ впечатлѣніяхъ жертвы Елеазара.

При состояніи абуліи, далѣе, больные усиленно подчеркиваютъ чувство угнетающаго ихъ одиночества. Потерявшіе живую связь съ окружающей ихъ средой, загнанные, такъ сказать, въ глубь „внутренняго міра“ (употребляемъ традиціонный терминъ), они воображаютъ себя одинокими „я“, одинокими атомами, противопоставленными всему міру. *Паѳосъ* одиночества, который столь часто овладѣваетъ андреевскими героями,—явленіе того же порядка. „Пламенная тоска безпредѣльнаго одиночества“, „безысходное одиночество“, „великое и грозное оди-

---

1) G. Dumas, op. cit., стр. 80.

ночество“, „бездонная пропасть, которая отдѣляетъ человѣка отъ человѣка и дѣлаетъ его такимъ одинокимъ“, „онъ былъ одинокъ въ пустотѣ вселенной“, „онъ былъ смертельно одинокъ“, „вѣчно одинокая человѣческая жизнь“—все это выраженія, передающія гладкимъ литературнымъ языкомъ характерныя для абуликовъ признанія.

Когда абулія осложняется тѣмъ, что французскіе психіатры называютъ douleur morale, „душевнымъ страданіемъ“, больные, какъ извѣстно, испытываютъ настроеніе тревоги, страха ко всему, нерѣдко глубокаго ужаса. Что Л. Андреевъ спеціалистъ по части изображенія подобныхъ чувствъ,—фактъ, не требующій, кажется, доказательствъ, и мы приводить ихъ не будемъ. Наконецъ, поразительная инертность, отличающая андреевскихъ героевъ, медлительность ихъ движеній, зачастую отсутствіе послѣднихъ, способность сохранять однѣ и тѣ же позы, цѣлыми часами и днями пребывать въ состояніи какого-то оцѣпененія, погружаться въ тягучія, безконечныя, однообразныя думы—все это наблюдается и у нашихъ больныхъ. Это—яркіе внѣшніе симптомы ихъ недуга.

Итакъ, патологическая подоплека андреевскаго художества, повидимому, налицо. Повидимому, мы должны то, чѣмъ особенно восторгаются поклонники „новой“ литературы, представленной произведеніями Л. Андреева, признать не имѣющимъ никакого отношенія къ области настоящаго художественнаго творчества. Повидимому, модернистская драма, какъ ее характеризуютъ „Жизнь Человѣка“ и „Царь Голодъ“, литературно-критическому разсмотрѣнію отнюдь не подлежитъ.

„Жизнь Человѣка“ и „Царь Голодъ“, дѣйствительно, являются, прежде всего, нагроможденіемъ „тумановъ“ въ различныхъ видахъ.

Зрители, присутствующіе на представленіи “Жизнь Человѣка“, должны, по замыслу драматурга, наблюдать дѣйствіе, совершающееся гдѣ-то „вдали“ (объ этомъ предупреждаютъ ихъ слова пролога: „какъ отдаленное и призрачное эхо пройдетъ передъ вами Жизнь Человѣка“). Таковъ *основной* фонъ драмы. А изъ ея отдѣльныхъ подробностей укажемъ на сенсаціонную фигуру Нѣкто въ сѣромъ. Дается образъ „рока“, судьбы и, чтобы нарисовать его, Л. Андреевъ пользуется *сѣрой* краской. Выборъ краски знаменателенъ: она—изъ числа средствъ, позволяющихъ воспроизводить иллюзію „тумана“. То огромное,

безформенное, страшное тѣло, которое видитъ герой разсказа „Въ подвалѣ“—именно сѣраго цвѣта. „Ему тридцать четыре года,—повѣствуетъ Л. Андреевъ о другомъ своемъ героѣ—а въ памяти отъ этихъ лѣтъ нѣтъ ничего, такъ *сѣренькій туманъ* какой-то, да та особенная жуть, которая охватываетъ человѣка въ туманѣ, когда передъ самыми глазами стоитъ *сѣрая*, непроницаемая стѣна“. Описаніе помѣщенія, гдѣ впервые драматургъ-модернистъ знакомитъ зрителей съ олицетворенной судьбой, ясно показываетъ, какое значеніе имѣетъ для Л. Андреева сѣрый тонъ. Сѣрый ровный свѣтъ, наполняющій означенное помѣщеніе—это именно „сѣренькій туманъ“, „сѣрая стѣна“, за которыми предметы стушевываются, исчезаютъ, становятся невидимыми.

Или „туманные“ образы и аксессуары „Царя-Голода“. Ихъ такое обиліе. Помимо отмѣченнаго уже примѣра рабочей толпы, укажемъ хотя бы на слѣдующіе. Дѣйствіе пролога разыгрывается подъ пологомъ ночи; „черная, нависающая тяжелая тьма“ неба, „немного *непонятные* силуэты церковныхъ кровель, какихъ-то трубъ, похожихъ на неподвижныя человѣческія фигуры, которыя къ чему-то прислушиваются“. Одинъ изъ троихъ собесѣдниковъ—Смерть—окутана чернымъ, *полупрозрачнымъ покрываломъ*“, сквозь которое „чувствуется и даже *какъ будто* видится скелетъ“. *Ночными* тѣнями завуалирована сцена также во второй и четвертой картинахъ; въ эпилогѣ ночныя тѣни замѣняются сумерками вечера. Явленіе Смерти въ первой картинѣ описывается такъ: „среди молчанія, въ жуткой тишинѣ, трижды раздается хриплый звукъ рога... Тухнутъ, точно залитые мракомъ, дальніе горны, и позади рабочихъ, въ углу, встаетъ что-то огромное, *черное, безформенное*... Рабочіе робко жмутся другъ къ другу, освобождая уголъ, въ которомъ чернымъ и безформеннымъ пятномъ возвышается смерть“. Или такой примѣръ изображенія „дали“: декорація квартиры, гдѣ происходитъ балъ,—передъ зрителями „подобіе черной, плоской уходящей въ высь стѣны“. наверху ея „видимыя только на двѣ трети нѣсколько очень большихъ оконъ съ зеркальными стеклами“. Окна ярко освѣщены... и, тѣмъ не менѣе, зрители лишены возможности наблюдать реалистически представленную картину бала: драматургъ опять-таки прибѣгаетъ къ помощи „туманнаго“ средства: „сквозь полупрозрачныя гардины и сѣтку тропическихъ растеній видно *неопредѣленное движеніе*“;

и лишь изрѣдка, на фонѣ этого „неопредѣленнаго движенія", показывается нѣчто болѣе опредѣленное: „мелькаетъ на мгновеніе черный костюмъ мужчины, бѣлое платье и бѣлыя голыя плечи женщины".

Взятые въ отдѣльности подобные образы и картины наводить на размышленія о патологическихъ мотивахъ творчества модернистскаго драматурга, пожалуй, еще не могутъ. Но, если разсматривать ихъ въ совокупности и пользуясь комментаріемъ, который даютъ андреевскіе разсказы, мы не можемъ не поставить вопроса объ этихъ мотивахъ. Представители моднаго направленія въ литературной критикѣ должны вопросъ рѣшить быстро и безапелляціонно. Но для насъ ихъ рѣшеніе, хотя бы обоснованное болѣе обильнымъ и детальнымъ матерьяломъ, явится слишкомъ простымъ и сущности дѣла не разъясняющимъ. Допустимъ даже такой случай: пусть имъ удастся доказать, что произведенія Л. Андреева— произведенія человѣка, страдающаго той или другой формой психическаго разстройства. Даже и тогда ихъ діагнозъ не былъ бы нами признанъ такимъ авторитетнымъ словомъ науки, которымъ до конца исчерпываются задачи литературнаго критика.

Констатированіе наличности патологической подоплеки въ творчествѣ того или иного писателя можетъ, во всякомъ случаѣ, считаться лишь частью, притомъ предварительной, работы, которая лежитъ на критикѣ. Современные психіатры начинаютъ писать изслѣдованія на тему: „causes sociales de la folie": фактъ, указывающій на то, что психіатрія теряетъ престижъ „самодовлѣющей" области знанія, что необходимѣйшую предпосылку психіатрическаго анализа начинаютъ видѣть въ данныхъ, не составляющихъ специфическаго, „имманентнаго" содержанія науки о психическихъ заболѣваніяхъ. Послѣдняя пріобщается къ разряду наукъ, опирающихся на соціологическій фундаментъ. Правда, соціологическія объясненія современныхъ психіатровъ особенной глубиной не отличаются: даются лишь указанія самаго общаго характера, причемъ въ качествѣ верховнаго понятія выдвигается понятіе объ абстрактномъ „обществѣ". [1]) Но таковы вообще „соціологическія" выступленія буржуазныхъ представителей различныхъ научныхъ дисцип-

Типичный образчикъ подобнаго рода изслѣдованій—книга Duprat „Les causes sociales de la folie".

линъ. И, въ данномъ случаѣ, насъ не интересуютъ самые результаты экскурсій психіатровъ въ область общественныхъ знаній: намъ важно отмѣтить лишь обнаружившуюся въ психіатріи новую тенденцію, важно потому, что она какъ разъ лишаетъ модную критическую школу возможности импонировать своимъ мнимымъ ореоломъ высшаго научнаго откровенія. Ея представители, подбирая патологическій матерьялъ, дѣлаютъ изъ него first principle, первооснову оцѣнки тѣхъ или иныхъ литературныхъ феноменовъ, т. е. придаютъ психо—и нервопатологическимъ даннымъ то значеніе, въ которомъ послѣднимъ отказываетъ новѣйшее развитіе соотвѣтствующихъ наукъ.

Пусть, повторяемъ, критики-психіатры съ большою убѣдительностью выяснятъ психопатологическій источникъ андреевскаго художества: ихъ доказательства, даже и въ этомъ случаѣ, отнюдь не могутъ явиться опроверженіемъ проводимыхъ нами взглядовъ. Психіатрическое изслѣдованіе не можетъ противопоставляться изслѣдованію соціологическому, напротивъ, приводитъ къ нему, требуетъ его въ качествѣ необходимаго, дальнѣйшаго продолженія. Тѣ образы и обозначенія, которыми больные пользуются, описывая переживаемыя ими психическія состоянія, нельзя считать простымъ продуктомъ болѣзни, внѣшними симптомами, исключительно созданными дѣйствіемъ патологическихъ процессовъ. Это—матерьялъ, заимствованный больными извнѣ, изъ опыта ихъ жизни, предшествовавшей ихъ „внутренней" катастрофѣ. Больной страдаетъ галлюцинаціями, видитъ, напр., образъ смерти или какого-нибудь чудовища: но развѣ онъ, находясь въ бредовомъ состояніи, выдумалъ этотъ образъ? развѣ этотъ образъ не былъ ему данъ раньше? Аналогичную цѣнность имѣютъ и образы, о которыхъ намъ пришлось такъ долго говорить,—образы „тумана", „тьмы", „стѣны". П. Жане, въ приведенной выше цитатѣ, характеризуетъ ихъ именно лишь какъ символы, позволяющіе обозначать извѣстные психическіе факты. Это даже—какъ подчеркивалось нами —не явленія галлюцинаціи. „Туманъ" и „стѣна", стало быть, меньше содержатъ въ себѣ патологическихъ элементовъ, чѣмъ, напр., образъ смерти или чудовища. Заимствованіе „извнѣ" здѣсь болѣе непосредственное.

Разъ дѣло обстоитъ такъ, разъ генезисъ самыхъ образовъ изъ наличности извѣстнаго болѣзненнаго состоянія не выясняется, то, слѣдовательно, оперируя въ границахъ психі-

атрическаго разсмотрѣнія, литературная критика осуждаетъ себя на безплодіе, уподобляется бѣлкѣ въ колесѣ. Необходимъ выходъ изъ клѣтки съ колесомъ: другими словами, требуется изслѣдовать, при какихъ нормальныхъ психическихъ условіяхъ рождается тотъ или иной образъ или символъ. А это, въ свою очередь, можно сдѣлать лишь перейдя на почву соціально-экономическаго анализа.

Возьмемъ фигуру Нѣкто въ сѣромъ. Отбросимъ фантастическій покровъ, ее окутывающій, и отвѣтимъ на вопросъ: что можетъ означать она, будучи изобрѣтена нормальнымъ воображеніемъ нормальнаго художника?

Слѣдуетъ обратиться къ источнику андреевскаго пессимизма. Здѣсь мы не можемъ останавливаться на подробной характеристикѣ послѣдняго и должны ограничиться нѣсколькими словами. Л. Андреевъ пессимистъ постольку, поскольку онъ видитъ въ жизни торжество „ничтожества". „Ничтожество"—вотъ его злѣйшій врагъ, вотъ, по его мнѣнію, корень всѣхъ человѣческихъ бѣдствій. Человѣкъ можетъ быть достоинъ имени человѣка лишь въ томъ случаѣ, если онъ талантливъ, если онъ высоко подымается надъ уровнемъ посредственности, если онъ не похожъ на другихъ. „Талантъ—вѣдь это больше жизни" („Жизнь Человѣка"). И несчастенъ тотъ, чье существованіе сводится къ однообразному, будничному прозябанію, къ „мѣщанской" обыденщинѣ, къ сплетеніямъ „ничтожныхъ желаній и мелкихъ заботъ", кто принадлежитъ къ „толпѣ", кто представляетъ изъ себя полезность „илота", „раба". Андреевское міросозерцаніе воспроизводитъ ницшеанскую антитезу „рабовъ" и „господъ", „слабыхъ" и „сильныхъ". Л. Андреевъ развѣнчиваетъ короля („Такъ было") только потому, что онъ оказывается ничтожествомъ. Аналогичное соображеніе заставляетъ его произвести аналогичную оцѣнку демоса (ibid). Самое сильное обвиненіе, которое Человѣкъ кидаетъ въ лицо судьбѣ—это обвиненіе въ косности. И фигура Нѣкто въ сѣромъ—не что иное какъ конкретизація всего ничтожнаго, всего однообразнаго, всего лишеннаго индивидуальности, всего, что напоминаетъ „толпу". Это—наиболѣе абстрактная изъ возможныхъ абстракцій толпы.

Сильные и талантливые побѣдителями на жизненномъ пиру не являются. Они гибнутъ въ борьбѣ съ толпой. Толпа

диктуетъ свои законы человѣчеству. Потому въ образѣ Нѣкто въ сѣромъ она возведена на пьедесталъ божества.

Условія, опредѣлявшія происхожденіе анализируемаго образа, какъ явствуетъ изъ сказаннаго сейчасъ, ничего общаго съ патологіей не имѣютъ. Читатель уже, навѣрное, догадался, что это за условія. Протестъ противъ „толпы“ и культ „таланта“, т. е. высокой „квалификаціи“ заставляютъ насъ припомнить отличительныя черты новѣйшей индустріи. Опять мы возвращаемся къ тому, о чемъ все время говорили,—къ вопросу объ „опростительныхъ“ тенденціяхъ капиталистическаго производства.

Но эти тенденціи характеризуютъ промышленность прогрессирующую впередъ, а не отсталую. Слѣдовательно, идеологи авангарда современной капиталистической буржуазіи должны, въ своихъ произведеніяхъ, слагать гимнъ новой, развивающейся, торжествующей жизни. Между тѣмъ, какъ доказываютъ психіатры, „туманы“ и „стѣны“ абуликовъ свидѣтельствуютъ о потерѣ способности приспособляться къ новымъ формамъ жизни, объ ея распадѣ, а не объ ея развитіи. Психіатрія опять, повидимому, выступаетъ противъ соціологіи, опять, повидимому, грозитъ обезцѣнить соціально-экономическія объясненія. Но опять *только повидимому*. „Опрощеніе“ производства осуществляется помощью техническаго прогресса и, въ то же время, на счетъ *сокращенія* рабочаго персонала въ рамкахъ отдѣльныхъ предпріятій. Идеологи передового отряда буржуазіи должны отмѣтить и это обстоятельство. Жизнь растетъ, заявляютъ модернисты, да здравствуетъ жизнь, да здравствуетъ полнота ея ощущеній, свѣжесть ея красокъ! да здравствуетъ солнце! И, наряду съ культомъ жизни, они исповѣдуютъ *культъ смерти*. Жизнь можетъ развиваться только въ томъ случаѣ, если она въ должной мѣрѣ „сокращена“, если устраняются, отмираютъ ея „лишніе“ побѣги. Таковъ, по мнѣнію новѣйшихъ буржуазныхъ теоретиковъ, непремѣнный „законъ“ ея роста. Отсюда—въ соціологіи воскрешеніе, подъ разными видами, мальтузіанскихъ мотивовъ. Отсюда—въ литературѣ пристрастіе къ изображеніямъ процессовъ смерти и апоѳеозъ послѣдней.

Спеціалисты по части подобнаго литературнаго творчества, въ частности авторы драматическихъ опытовъ—Л. Андреевъ, Ѳедоръ Сологубъ, Сергѣевъ-Ценскій, — не могутъ, слѣдовательно, на основаніи ихъ „могильнаго“ направленія, причис-

ляться къ писателямъ, защищающимъ интересы реакціонныхъ въ экономическомъ отношеніи общественныхъ группъ. Наоборотъ ихъ славословія въ честь смерти знаменуютъ собой, не болѣе и не менѣе, какъ побѣдный гимнъ, написанный по порученію тѣхъ, кому, въ рукахъ капиталистическаго общества, принадлежитъ экономическое будущее. Такое значеніе за ихъ славословіями остается и тогда, когда въ этихъ славословіяхъ начинаютъ явно звучать патологическія ноты.

Несомнѣнно, склонность къ психическимъ и острымъ нервнымъ заболѣваніямъ представители буржуазнаго „авангарда" обнаруживаютъ не малую. Это обусловливается лихорадочнымъ темпомъ развитія промышленной техники, быстротой и сложностью преобразованій, на которыя названная техника обрекаетъ капиталистическіе организмы, остротой возникающихъ въ нѣдрахъ послѣднихъ классовыхъ и внутриклассовыхъ противорѣчій. Но преувеличивать роль патологическихъ элементовъ нельзя. Нельзя злоупотреблять ссылками на „душевное разстройство". Существуетъ мода у буржуазіи объяснять покушенія противъ ея собственности и ея благополучія причинами патологическаго характера (общеизвѣстны образчики подобнаго рода объяснительныхъ упражненій, данныхъ пресловутой школой криминальной антропологіи). Капиталистическая организація общества оказывается настолько совершенной, что лишь безумные и вырождающіеся могутъ относиться съ неуваженіемъ къ установленнымъ ею институтамъ. Точно также разрывъ со старыми формами искусства, осуществленный модернизмомъ, въ глазахъ ортодоксовъ реализма являлся настоящимъ помѣшательствомъ. И, на первыхъ порахъ, въ art nouveau, въ декадансѣ не усматривали ничего кромѣ плодовъ *больного* творчества. Такъ было въ эпоху, когда диктаторомъ промышленнаго міра были еще фабрики стараго типа, когда новой фабрикѣ приходилось довольствоваться ролью безвѣстнаго и безусловнаго parvenu. Старая фабрика утилизировала трудъ широкихъ, необученныхъ и малообученныхъ рабочихъ массъ, и искусство ея эпохи стояло подъ знакомъ реализма, а затѣмъ натурализма. И поклонники его, естественно, свысока отнеслись къ модернистскимъ выступленіямъ: искусство, отразившее матеріальные интересы безвѣстнаго и безусловнаго parvenu, должно было, въ свою очередь, оцѣниваться, какъ нѣчто случайное, наносное, не отмѣченное никакими положи-

тельными и нормальными чертами, какъ своего рода уродство и болѣзнь. Но прошло нѣсколько времени, и отношеніе критики къ модернизму стало измѣняться. Parvenu превращается въ полноправнаго и пользующагося большимъ уваженіемъ гражданина промышленнаго міра, болѣе того, стремится сдѣлаться полновластнымъ диктаторомъ. Соотвѣтственно этому, критика начинаетъ въ модернизмѣ открывать положительныя достоинства: она переходитъ на службу къ новому господину. Правда, конечной цѣли своихъ честолюбивыхъ стремленій бывшій parvenu не достигъ. Поэтому голоса оппонентовъ модернистскаго искусства въ буржуазномъ лагерѣ все еще слышны, все еще довольно громко ведется бесѣда о патологической подоплекѣ „новаго художества".

Итакъ, осторожность и осмотрительность! Съ своей стороны, мы, на примѣрѣ анализа андреевскихъ произведеній, старались, насколько могли, парализовать обаяніе психіатрическаго метода. Соблазнъ перенести центръ тяжести критическаго изслѣдованія въ область патологіи, дѣйствительно, великъ. Совпаденіе признаній паціентовъ психіатрическихъ лѣчебницъ и заявленій андреевскихъ героевъ получается довольно точное. Но успокоиться на немъ литературная критика не имѣетъ права. Сама психіатрія возвращала насъ все время къ соціологіи. И всѣ козыри партизановъ психіатрической критики сводятся, въ данномъ случаѣ, къ слѣдующему. При психическихъ заболѣваніяхъ происходитъ *сокращеніе* жизненныхъ функцій, о *сокращеніи*, распадѣ жизни повѣствуетъ, въ свою очередь, модернистская литература: ergo, можно особенности этой литературы объяснить изъ явленій психопатологіи. Но это, въ сущности, значитъ строить свое объясненіе на игрѣ словъ. „Сокращеніе" жизни, о которомъ говорятъ модернисты, имѣетъ, какъ мы сейчасъ указывали, опредѣленный соціальный смыслъ. И какъ разъ на почвѣ подобнаго „сокращенія", осуществляемаго въ практической жизни, становится возможнымъ возникновеніе извѣстныхъ аномалій. А не наоборотъ: не изъ психическихъ аномалій, quasi самопроизвольно развивающихся, рождается извѣстный соціальный феноменъ.

Непремѣнной принадлежностью модернистскихъ драмъ являются персонажи, оффиціально именуемые слабоумными или сумасшедшими. Пристрастіе авторовъ къ такимъ героямъ, съ точки зрѣнія сторонниковъ психіатрической критики, должно

быть отнесено къ числу чертъ, свидѣтельствующихъ о наличности патологической подоплеки. Между тѣмъ, это—не болѣе, какъ одинъ изъ литературныхъ пріемовъ, при помощи которыхъ модернисты даютъ картину „сокращающейся" жизни.

Въ послѣднемъ актѣ драмы „Къ звѣздамъ" Л. Андреевъ заставляетъ Марусю произносить слова, поражающія своей неожиданностью и парадоксальностью. Потрясенная смертью Николая, андреевская героиня, въ лицѣ которой драматургъ пытался нарисовать типъ убѣжденной революціонерки и защитницы интересовъ „четвертаго сословія", вдругъ начинаетъ говорить на такомъ языкѣ: ...„Да. Я нашла, я знаю теперь, что я буцу дѣлать. Я построю городъ и поселю въ немъ всѣхъ старыхъ, какъ прелестная Элленъ, всѣхъ убогихъ, калѣкъ, *сумасшедшихъ*, слѣпыхъ. Тамъ будутъ глухонѣмые отъ рожденія и *идіоты*, тамъ будутъ изъѣденные язвами, разбитые параличемъ. Тамъ будутъ убійцы... Тамъ будутъ предатели и лжецы и существа, подобныя людямъ, но болѣе ужасныя, чѣмъ звѣри. И дома будутъ такіе же, какъ жители, кривые, горбатые, слѣпые, изъязвленные; дома—убійцы, предатели... И у насъ будутъ постоянныя убійства, голодъ и плачъ; и царемъ города я поставлю Іуду и назову городъ „Къ звѣздамъ!" Къ звѣздамъ—черезъ трупы, цѣною вырожденія!

Изумительная „формула прогресса"... но очень понятная въ устахъ модерниста. Костюмъ борца за эмансипацію пролетаріата, оказывается, Л. Андреевъ бралъ для своей героини на прокатъ. Теперь этотъ костюмъ сброшенъ, и героиня выступаетъ со своимъ настоящимъ credo—которое одновременно есть credo и самого драматурга—съ проповѣдью, указывающей на ея мѣсто въ рядахъ иного класса. Рѣчь идетъ опять о „сокращеніи жизни". Обитателями идеальнаго города должны явиться люди, лишенные возможности пользоваться тѣми или иными органами, живущіе именно пониженнымъ жизненнымъ самочувствіемъ—калѣки, параличные, слѣпые, глухонѣмые. Въ числѣ ихъ фигурируютъ также сумасшедшіе и идіоты. Ставя рядомъ страдающихъ физическими недостатками съ психически ненормальными, модернистскій писатель тѣмъ самымъ выясняетъ причину, почему послѣдніе столь часто избираются въ качествѣ объектовъ его художественнаго изображенія. Въ нихъ онъ видитъ, прежде всего, средство демонстрировать пе-

редъ зрителями и читателями процессъ проповѣдуемаго имъ „сокращенія“.

Онъ демонстрируетъ этотъ процессъ въ „Жизни Человѣка“, выводя на сцену пьяницъ, потерявшихъ разсудокъ, и заставляя ихъ разговаривать слѣдующимъ образомъ:—„Лучше ужасъ, *чѣмъ жизнь.* Кто хочетъ вернуться туда?—Я—нѣтъ.—Не хочу. Я лучше издохну здѣсь. *Не хочу я жить!*—Никто“. Онъ демонстрируетъ этотъ процессъ и въ „Царѣ Голодѣ“. Тамъ онъ, какъ извѣстно, отдаетъ предпочтеніе лумпенпролетаріату передъ пролетаріатомъ. Посмотримъ, какими штрихами обрисовывается во второй картинѣ „голодная чернь“. Собраніе ея въ подвалѣ—это настоящій городъ „Къ звѣздамъ“. На сценѣ всевозможные *дегенеранты и слабоумные,* жалующіеся на то, что у нихъ низкій лобъ и они лишены способности думать. И, Л. Андреевъ выставляетъ ихъ, какъ истинныхъ героевъ „великаго бунта“. Такой „великій бунтъ“ можетъ существовать лишь въ художественномъ воображеніи модернистскихъ писателей. Рисуется выступленіе даже собственно не лумпенпролетаріата, а лицъ, ни на какія соціальныя выступленія неспособныхъ. Драматургъ сообщаетъ намъ только о разрушительныхъ полетахъ смерти. Вѣрный своимъ эстетическимъ интересамъ, онъ старается воспользоваться благодарнымъ для него сюжетомъ,—сюжетомъ, позволяющимъ ему изобразить особенно ярко картину „сокращающейся жизни“.

Та же цѣль диктуетъ ему заключительную сцену драмы. „Мы еще придемъ“—раздается зловѣщій шопотъ труповъ. Представители буржуазнаго общества въ паническомъ страхѣ бѣгутъ, но... положительныхъ основаній для ихъ бѣгства не имѣется. Авторъ, показавши полнѣйшее безсиліе побѣжденныхъ и несокрушимую мощь побѣдителей, ни однимъ словомъ не обмолвился на счетъ того, откуда у его фаворитовъ могла явиться столь неожиданная и смѣлая увѣренность въ возможности ихъ „второго пришествія“. Но дѣло объясняется просто, если принять во вниманіе пристрастіе модернистовъ къ „могильнымъ“ мотивамъ. Угроза труповъ опять-таки—примѣръ художественныхъ иллюстрацій модернистской „формулы“ прогресса“. Путь „къ звѣздамъ“, повторяемъ, для адептовъ „новаго искусства“, лежитъ черезъ отрицаніе жизни. И достаточно усѣять сцену мертвыми тѣлами, чтобы, согласно модернистской концепціи, зрители повѣрили, будто передъ ними не что иное, какъ кар-

тина самой настоящей воскресающей жизни. Потому-то и только потому андреевскіе „трупы" столь рѣшительно говорятъ о ней.

Приведенными критическими замѣчаніями мы и ограничимся въ нашей характеристикѣ „новой драмы". Можно было бы, конечно, остановиться на усиленіи роли психологическаго элемента, на тенденціи обратить драму въ діалогъ. Но эти нововведенія, думается намъ, въ особыхъ комментаріяхъ не нуждаются. Непосредственная связь ихъ съ реформой сцены устанавливается тѣмъ, что въ концѣ предыдущей главы мы говорили о „человѣкѣ", о человѣческой „личности", какъ о центрѣ драматическаго представленія.

Намъ остается сказать два слова по поводу одного вопроса, который могутъ выдвинуть наши оппоненты. Вы пользуетесь для обоснованія вашихъ тезисовъ—могутъ сказать они—матеріаломъ, содержащимся въ разсказахъ Л. Андреева. Оказывается, что и разсказы, въ свою очередь, повѣствуютъ о „тьмѣ" и „смерти"; другими словами, вы предлагаете невѣрное объясненіе: пристрастія къ „тьмѣ" и „смерти" изъ факта изгнанія „толпы" со сцены выводить нельзя, ибо никакой сцены Л. Андреевъ не имѣлъ передъ глазами, когда писалъ свои разсказы. На это отвѣтимъ слѣдующее. Мы отнюдь не думали доказывать, что „могильные" мотивы новѣйшей литературы—*специфическій* продуктъ театральнаго производства. Изгнаніе „массы" наблюдается не только на сценѣ, но всюду. Но при соціально-экономической оцѣнкѣ современной драматургіи необходимо принять во вниманіе и особыя сценическія условія. Съ своей стороны, тотъ кто захотѣлъ бы детально выяснить происхожденіе „могильныхъ" мотивовъ въ разсказахъ и романахъ, несомнѣнно долженъ былъ бы обслѣдовать вопросъ объ организаціи производства, однимъ изъ факторовъ котораго являются авторы разсказовъ и романовъ (организацію журнальныхъ и газетныхъ предпріятій, книгоиздательствъ). Тема нашей статьи на подобную работу насъ не уполномачивала. Но, конечно, и означенное производство исключенія изъ общаго правила не составляетъ. И въ немъ должны проявляться тенденціи, характеризующія новую индустрію. Авторы, разсказовъ и романовъ, въ свою очередь,—дѣти не только соціальной жизни, взятой въ ея цѣломъ, но и спеціальныхъ условій своей профессіи. Изгнаніе „массы", спросъ на повышенную квалификацію имѣютъ мѣсто

и въ рамкахъ этой профессіи, что, ближайшимъ образомъ, опредѣляетъ кладбищенскій колоритъ ихъ творчества.

Модернистскіе писатели любятъ трактовать о полнѣйшей „свободѣ“ художественнаго воображенія. И презрительной кличкой звучитъ въ ихъ устахъ „рабъ своего инструмента“. На балу у андреевскаго Человѣка присутствуютъ три музыканта. „Музыканты, дѣлаетъ ремарку драматургъ, очень похожи на свои инструменты. Тотъ, что со скрипкой, похожъ на скрипку... Тотъ, что съ флейтой, похожъ на флейту... Тотъ, что съ контрабасомъ, похожъ на контрабасъ“. Модернисты питаютъ совершенно неосновательныя иллюзіи на счетъ привилегированности своей позиціи: они сами—тѣ же андреевскіе музыканты. Съ пунктуальной точностью они, въ своемъ художественномъ воображеніи, воспроизводятъ то, что велятъ имъ ихъ „инструменты“. Пользуясь терминологіей Л. Андреева, мы можемъ сказать: плоды творчества „того, кто пишетъ для сцены, очень похожи... на сцену“.

В. Шулятиковъ.

Художественный театръ.

I

Въ девяностыхъ годахъ прошедшаго столѣтія Россія быстро переходитъ къ крупно-капиталистическому машинному производству. Картина русской жизни существенно измѣняется: центръ тяжести перемѣщается въ большой городъ, который, высвободившись изъ подъ экономической зависимости отъ деревни, становится средоточіемъ крупно-капиталистическаго машиннаго производства. Жизнь во всѣхъ ея проявленіяхъ выливается въ новыя формы. Бросимъ бѣглый взглядъ на современную литературу. Въ ней доминируютъ совсѣмъ иныя, чѣмъ прежде темы,—чисто городскія; писатели все больше отбрасываютъ узко-семейныя и узко-психологическія сюжеты и все настойчивѣе разрабатываютъ темы трактующія о вліяніи городской среды на личность, объ отношеніи личности къ средѣ и т. д. На первый планъ выдвигается психологія массъ, изображеніе различныхъ слоевъ городского населенія; военная среда, фабрика, бытъ горнопромышленниковъ, низы общества, гнетъ города—таковы боевыя темы новой литературы. На мѣсто округлыхъ, законченныхъ, иногда какъ бы выточенныхъ и вылощенныхъ, длинныхъ фразъ являются фразы короткія, отрывистыя. Самая внѣшняя форма литературныхъ произведеній измѣняется. Большой романъ въ трехъ, четырехъ частяхъ теряетъ прежнее значеніе,—коротенькая повѣсть, очеркъ, небольшой разсказъ выдвигаются на первый планъ. Итакъ, литература 90-хъ годовъ является, какъ по выбору сюжетовъ такъ и по ихъ обработкѣ продуктомъ лихорадочной жизни крупнаго капиталистическаго центра и новыхъ соціально-экономическихъ отношеній.

Совершенно противоположное наблюдается въ области театра.

Театръ 80-хъ и даже 90-хъ годовъ остается такимъ же какимъ онъ былъ тридцать лѣтъ назадъ: отсталость репертуара казенныхъ театровъ удивительна; онъ, дѣйствительно „въ прошедшемъ вѣкѣ запоздалый" Русскіе драматурги разрабатываютъ старые сюжеты, чуждые окружающей ихъ дѣйствительности, главнымъ образомъ изъ жизни помѣщиковъ и московскихъ особняковъ, гдѣ она протекала по прежнему вся основанная, вся оправдываемая старой помѣщичьей психологіи. Переводный репертуаръ почти сплошь состоитъ изъ пьесъ Шекспира, Мольера, Гюго, Коппэ, Додэ, Ожье, Сарду и Зудермана, по техникѣ наиболѣе отсталаго изъ современныхъ писателей. Здѣсь преобладаютъ такія пьесы какъ *Маріанна* Эчегерайя, *Донна Діана* Морето или *Эми Робзаръ* Гюго: дѣйствіе происходитъ чаще всего въ Испаніи, обыкновенно при Дворѣ, какъ это и слѣдуетъ для „костюмной" пьесы; дѣйствующими лицами являются, главнымъ образомъ, графы, маркизы и прочія титулованныя особы; все основывается на любви, любовь является чуть ли не единственной движущей силой, ничего другого какъ будто не существуетъ. Не малое количество пьесъ рисуютъ уже отжившую, мало интересную жизнь напр. *Провинціалка*, *Друзья дѣтства*; встрѣчаются даже такіе пустячки изъ помѣщичьей жизни какъ напр. *Въ пріютѣ музъ и грацій*. Ставятся пьесы изображающія картины свѣтской жизни, преимущественно съ анекдотической фабулой, столь же малосодержательныя, какъ малосодержательна свѣтская болтовня дѣйствующихъ лицъ напр. *Муравейникъ* Смирновой, *Двѣ судьбы* Шпажинскаго. Бытописателю дореформеннаго купечества, Островскому отводится видное мѣсто: среди постоянно возобновляемыхъ пьесъ идутъ даже *Картины семейнаго счастья* и *Шутники*, — совершенно безсодержательныя вещи. Видное мѣсто въ репертуарѣ занимаютъ пьесы чисто психологическія, гдѣ на первомъ планѣ личное чувство: къ этой категоріи относится большинство пьесъ; вправленные въ рамку той или иной исторической эпохи, онѣ имѣютъ успѣхъ главнымъ образомъ постольку, поскольку даютъ возможность М. Н. Ермоловой и другимъ главарямъ труппы показать свой талантъ: *Аррія и Мессалина*, *Сафо*, *Орлеанская дѣва*, *Король Ричардъ III*, *Равеннскій боецъ*, *Марія Шотландская*, *Гамлетъ*, а изъ русскихъ *Вольная волюшка*, *Дѣвичій переполохъ*, *Венецейскій истуканъ*; quasi—историческія постановки, вродѣ *Разгрома*, принимаются публикой холодно: миновалъ вѣкъ батальныхъ кар-

тинъ съ героями умирающими въ картинной позѣ. Не обходится и безъ пьесъ чисто фантастическихъ напр. *Разрывъ-трава.*

Въ этомъ репертуарѣ бросается въ глаза отсутствіе того, что именно и создало успѣхъ новой литературѣ: изображеніе среды и отраженіе новыхъ вѣяній въ обществѣ. Съ половины девяностыхъ годовъ изъ десяти—одинадцати сезонныхъ постановокъ рѣдкая пьеса пользуется успѣхомъ, а остальныя проходятъ передъ зрителемъ быстрой вереницей, чтобы послѣ трехъ четырехъ представленій безслѣдно изчезнуть изъ репертуара.

Таковъ репертуаръ стараго индивидуалистическаго театра. Ясно какова здѣсь техника драматурга. Все основано на личности; въ центрѣ пьесы стоитъ одна или двѣ фигуры, героя и героини, каждое изъ остальныхъ дѣйствующихъ лицъ—гости, родственники, — найдетъ себѣ болѣе или менѣе талантливаго исполнителя т. к. часто пьесы пишутся въ разсчетѣ именно на такого-то актера для данной роли. Техника режиссера также покоится вся на индивидуальности актера; планировка сцены основывается на талантливомъ артистѣ, стоящемъ въ центрѣ дѣйствія: ничто не заслоняетъ его отъ зрителя, ничто не отвлекаетъ вниманія зрителя отъ главной фигуры. Такое режиссерство при наличности талантливыхъ исполнителей не мѣшало зрителю наслаждаться игрой артиста, но совершенно не давало общей картины той жизни, въ которой живутъ и дѣйствуютъ герои. Съ теченіемъ времени сдѣлалось очевидно, что отсталости репертуара соотвѣтствуетъ отсталость режиссерства. Даже технически оно часто оказывалось несостоятельнымъ: достаточно вспомнить послѣдній актъ изъ *Двѣ судьбы* Шпажинскаго, гдѣ артисты для заключительныхъ сценъ размѣстились чуть ли не мольеровскимъ полукругомъ; насколько массовыя сцены бывали ниже критики доказали въ свое время „воины" въ *Ричардѣ III*[1]). Въ статьѣ г. Гнѣдича („Міръ Искусства" 1900 г. № 1) съ достаточной полнотой изображаются отрицательныя стороны устарѣвшаго театра: неестественный свѣтъ рампы, несоотвѣтственно большіе размѣры комнатъ, двери безъ ручекъ, захлопывающіеся сами собой, театральное размѣщеніе мебели и дѣйствующихъ лицъ, такъ что по планировкѣ сцены и по движенію артистовъ зрителю ясно полное отсутствіе для режиссера четвертой стѣны, „платье не-

---

1) См. „Русская мысль" Мартъ 1896 г.

соотвѣтствующее ни времени года, ни настроенію дѣйствующаго лица, ни здравому смыслу наконецъ". Онъ такъ суммируетъ требованія предъявляемыя къ театру: навсегда и безповоротно отречься отъ прежней рутины и внести на сцену живую жизнь.

Не только критики, но и театральные дѣятели сознавали необходимость обновленія театра. Были нѣкоторыя попытки улучшить технику сцены, были стремленія улучшить репертуаръ, ввести въ него свѣжую струю изображеніемъ быта современнаго чиновничества (*Жизнь Илимова*, Лихачева) и новѣйшаго купечества. (Вл. Немировича-Данченко *Новое дѣло, Цѣна жизни, Золото* и кн. Сумбатова *Джентльменъ, Закатъ* — послѣдняя пьеса интересна типомъ дѣльца финансиста, олицетворяющаго развивающійся капиталъ). Но изъ этихъ попытокъ ничего не вышло, главнымъ образомъ, потому что слабыя, тонувшія въ общей рутинности, немногочисленныя и несовершенныя по выполненію, онѣ посвоей разрозненности не представляли изъ себя чего-нибудь цѣльнаго. Это было лишь нѣкоторое улучшеніе, а для дѣйствительнаго обновленія театра должно было появиться: что нибудь сильное, творческое, а слѣдовательно новое. Таковъ былъ къ концу девяностыхъ годовъ казенный театръ, представитель отживавшей оффиціальной Россіи.

II.

Съ восьмидесятыхъ годовъ крупная городская буржуазія начинаетъ играть первенствующую роль и чѣмъ ближе къ концу столѣтія, тѣмъ это замѣчается все сильнѣе и сильнѣе. Частный починъ начинаетъ преобладать надъ правительственной иниціативой, бюрократія постепенно оттѣсняется крупной буржуазіей на второй планъ и правительственный аппаратъ, неприспособленный къ новымъ требованіямъ жизни, все больше и больше отстаетъ отъ ея прогрессивно-усиливающагося темпа. Именно по частному почину въ Москвѣ строятся клиники, больницы, сумасшедшій домъ, студенческія общежитія. Этимъ крупнымъ пожертвованіямъ въ области благотворительной соотвѣтствуютъ такія же начинанія въ области народнаго просвѣщенія: высшіе женскіе курсы, университетъ Шанявскаго, политехникумъ въ

Кіевѣ, созданный крупными сахарозаводчиками, донской политехникумъ, участіе города Саратова въ созданіи мѣстнаго университета, соперничество Воронежа и Полтавы въ дѣлѣ открытія высшаго сельскохозяйственнаго института. То же проявленіе частнаго почина замѣчается и въ художественной области: объ этомъ достаточно краснорѣчиво говорятъ Третьяковская галлерея (еще задолго до описываемаго времени), частная опера С. И. Мамонтова,—гдѣ увидали свѣтъ рампы многія русскія оперы задолго, иногда за 10 лѣтъ, до постановки ихъ на казенной сценѣ, гдѣ начинала свою карьеру плеяда талантливыхъ художниковъ Врубель, Коровинъ и др, гдѣ впервые выступилъ Шаляпинъ,—постройка Щукинскаго музея. „Почти все наше современное художественное творчество, констатируетъ критикъ „Міра Искусства" (№ 11, 1902 г.) идетъ внѣ академіи. Сѣровъ академіи не кончилъ, Бенуа и Трубецкой въ академіи никогда не были; Малявинъ еле-еле кончилъ ее съ невѣроятнымъ скандаломъ". Такіе же голоса раздавались въ прессѣ и по поводу казенныхъ театровъ, которые всегда во всемъ запаздывали: Чеховъ, Горькій, Ибсенъ, Гауптманъ, *Өедоръ Іоанновичъ*, *Дѣти Ванюшина*, даже иностранныя мелодрамы вродѣ „*Новаго міра*" нашли себѣ пріютъ на частныхъ сценахъ. Когда пришло время, реформа назрѣла и старый индивидуалистическій театръ долженъ былъ уступить мѣсто новому,—на театральномъ горизонтѣ Москвы восходитъ яркая звѣзда Художественнаго театра; дѣтище все той же полосы частнаго почина, онъ, возникнувъ въ средѣ крупной буржуазіи, заключаетъ собою серію художественныхъ начинаній московскихъ меценатовъ.

III.

Съ самаго начала своей дѣятельности Художественный театръ явился проводникомъ новыхъ теченій въ драматической литературѣ. Онъ привлекъ симпатіи публики и обезпечилъ себѣ тотъ успѣхъ, которымъ пользовался почти всѣ истекшія десять лѣтъ, именно своей связью съ окружающей дѣйствительностью; общественное настроеніе находило себѣ здѣсь яркое отраженіе, лозунги времени претворялись въ художественные образы, а новые запросы зрителя нашли себѣ наибольшее удовлетвореніе.

Время появленія Художественнаго театра — конецъ предреволюціоннаго періода, время наивысшаго напряженія въ ожиданіи обществомъ коренныхъ измѣненій въ русской жизни; революціонность общества была уже очевидностью. Возникнувъ въ средѣ крупно-капиталистической городской буржуазіи, живое доказательство предпріимчивости и значительнаго развитія капитала, — Художественный театръ долженъ былъ отразить и отразилъ прежде всего эту революціонность общества. Эта революціоность сказалось въ исканіи новыхъ путей, въ провозглашеніи новыхъ принциповъ въ искусствѣ, въ рѣзкомъ противорѣчіи съ установившимися взглядами и традиціями, въ стремленіи къ большей демократичности, заставившемъ дѣятелей „О-ва искусства и литературы" разстаться съ ограниченной аудиторіей клубскихъ посѣтителей и предстать предъ широкой театральной публикой; наконецъ, въ томъ лозунгѣ общедоступности, который онъ выкинулъ при своемъ появленіи. Въ репертуарѣ эта революціонность проявилась въ выборѣ театромъ пьесъ ярко-оппозиціонныхъ: его дебютныя постановки *Ѳедоръ Іоанновичъ* и *Смерть Іоанна Грознаго* выпукло рисуютъ всѣ отрицательныя стороны единодержавія; тѣмъ же духомъ протеста навѣяна постановка *Юлія Цезаря*, а также *Доктора Стокмана*, гдѣ изображается борьба во имя большаго благоустройства жизни; картина жизни западно-европейскаго города съ ея оппозиціей властямъ, съ борьбой политическихъ партій, съ контрастами интересовъ общественныхъ слоевъ была необычайно привлекательна для революціонно-настроеннаго общества, жаждавшаго для себя тѣхъ же конституціонныхъ гарантій и тѣхъ же основаній, на которыхъ зиждется западная жизнь.

Общественная эволюція нашла себѣ въ Художественномъ театрѣ яркое отраженіе въ Чеховѣ и Горькомъ. Предъ нами картина русской жизни въ самый конецъ предреволюціоннаго періода со всѣмъ томительнымъ однообразіемъ тоскливой жизни, безцѣльной и пустой: *Чайка* и *Три сестры*. Отчаяніе отъ бездѣлья, отъ отсутствія настоящаго дѣла охватываетъ всѣхъ: „Ахъ, вырывается стономъ у Ирины, лучше быть воломъ, лучше быть простой лошадью, только бы работать, чѣмъ молодой женщиной, которая встаетъ въ 12 ч. дня, потомъ пьетъ въ постели кофе, потомъ два часа одѣвается. О, какъ это ужасно!" Принужденные ограничить все проявленіе

общественности чтеніемъ газетныхъ извѣстій о томъ, что Бальзакъ вѣнчался въ Бердичевѣ и что въ Цицикарѣ свирѣпствуетъ оспа, эти заживопогребенные люди „ѣдятъ, пьютъ, спятъ, умираютъ, родятся; чтобы окончательно не отупѣть отъ скуки, разнообразятъ свою жизнь гадкой сплетней, водкой, картами, сутяжничествомъ; они скучны, сѣры, неинтересны, лѣнивы, равнодушны, безполезны, несчастны". „Въ Москву! Въ Москву!" стонутъ сестры и это стремленіе въ лучшую болѣе развитую жизнь, да твердое убѣжденіе въ неизбѣжности и, главное, близости перемѣны только и помогаютъ имъ ждать наступленія лучшихъ дней. Въ третьей пьесѣ Чехова, *Вишневый садъ*, стремленіе туда, въ Москву, въ новую желанную жизнь, осуществляется; наступила ликвидація старой жизни, падаетъ старая помѣщичья Россія и послѣдніе могикане николаевскихъ временъ не узнаютъ ее и не вѣрятъ себѣ, глядя на окружающее: „Прежде, говоритъ Фирсъ, у насъ на балахъ танцовали генералы, бароны, адмиралы, а теперь посылаемъ за почтовымъ чиновникомъ и начальникомъ станціи, да и тѣ не въ охотку идутъ". Вырождаются родовитыя землевладѣльческія фамиліи, ихъ потомки идутъ теперь въ банковскіе дѣльцы и даже довольны совершившейся перемѣной, потому что она избавляетъ ихъ отъ нищеты; Гаевъ, проѣвшій свое состояніе на карамеляхъ, весело говоритъ: „я банковскій служака, теперь я финансистъ". Подъемъ духа въ широкихъ общественныхъ слояхъ при началѣ наступившаго обновленія находилъ себѣ откликъ въ радости Ани, готовящейся къ отъѣзду изъ обветшалой усадьбы, гдѣ все какъ въ „Дворянскомъ гнѣздѣ" красиво, поэтично, но давно уже стало анахронизмомъ, въ большой городъ, гдѣ ждетъ ее осмысленная жизнь, а не деревенское прозябаніе; зрители чувствовали съ Аней заодно, понимая, почему она до безумія счастлива вырваться на свѣжій воздухъ изъ этого стараго дома съ невыставленными окнами, съ затхлымъ воздухомъ комнатъ: „она сіяетъ, глазки играютъ, какъ два алмаза", восторгомъ звучитъ ея фраза: „въ дорогу! Прощай, старая жизнь! Здравствуй, новая жизнь!" Всѣ обитатели усадьбы рады отъѣзду изъ проданнаго имѣнія, но Лопахинъ съ особеннымъ нетерпѣніемъ торопитъ отъѣздомъ этихъ робкихъ, нерѣшительныхъ, сантиментальныхъ, мягкотѣлыхъ людей: пока они здѣсь, они мѣшаютъ ему жить, работать и развивать свой капиталъ: „Уѣдете вы и настроимъ мы тутъ дачъ и наши внуки

и правнуки увидятъ новую жизнь!“ Художественный театръ, поставивъ во главу угла современный репертуаръ, развернулъ передъ зрителемъ картину, въ которой тотъ видѣлъ полное отраженіе дѣйствительности; предъ нимъ проходило распаденіе старой помѣщичьей Россіи во всей его послѣдовательности: здѣсь предчувствіе новой жизни, опредѣленное стремленіе къ ней, радостное сознаніе неизбѣжности перелома и жажда рѣшительной перемѣны; мѣсто очищается,—старики уходятъ отъ жизни, молодежь устремляется въ самую ея кипень, въ городъ, и на мѣстѣ родовитыхъ баръ воцаряются Лопахины, піонеры капитализма. Картина распаденія старой помѣщичьей Россіи завершается выступленіемъ на арену общественной жизни широкихъ демократическихъ слоевъ.

М. Горькій—другой дрматургъ, котораго можно въ значительной степени сближать съ Чеховымъ по однородности его положенія въ Художественномъ театрѣ: оба дали театру по одинаковому количеству пьесъ, обоимъ было удѣлено приблизительно одинаковое количество спектаклей, обоимъ выпалъ на долю почти одинаковый успѣхъ. И это не случайно: они взаимно дополняютъ другъ друга. Чеховъ отразилъ стремленіе и переселеніе въ городъ, а Горькій продолжилъ Чехова, приподнявъ завѣсу, скрывавшую жизнь этого самаго города, новаго фактора въ грядущемъ періодѣ общественной жизни. Онъ показалъ какъ намѣчается жизнь въ этомъ городѣ, куда всѣ такъ жадно стремятся и который притягиваетъ къ себѣ неотразимой силой неумолимаго процесса. Въ своемъ *Днѣ* онъ вывелъ низы городского общества, а въ *Мѣщанахъ* обрисовалъ разслоеніе городского населенія, сдѣлавшееся неизбѣжнымъ со вторженіемъ новыхъ запросовъ въ старый укладъ. „Ты правъ, говоритъ Петръ Безсѣменову, но твоя правда узка намъ, мы выросли изъ нее; твой порядокъ жизни уже не годится для насъ“. Наконецъ, въ *Дѣтяхъ солнца* затрагивается вопросъ объ отношеніи интеллигенціи къ народу, рисуется разница или, точнѣе сказать, пропасть лежащая между разными слоями городского населенія и ихъ взаимный антагонизмъ.

IV.

Художественный театръ являлся не только проводникомъ новыхъ вѣяній въ драматической литературѣ, но и реформатомъ въ области театральной техники. Старому индивидуа-

листическоиу театру онъ рѣзко притивопоставилъ принципъ натуралистической постановки. И въ этомъ онъ былъ продуктомъ новыхъ условій жизни.

Принципы натурализма, провозглашенные Художественнымъ театромъ,—типичное отраженіе большого города, средоточія крупно-капиталистическаго машиннаго производства. Между физіономіей натуралистическаго театра и психологіей городского жителя замѣчается полное соотвѣтствіе; въ ихъ характерныхъ чертахъ полное тождество.

Въ шумномъ городѣ съ его суетой и сутолокой отдѣльная личность тонетъ въ общей массѣ, теряясь въ ея сѣрыхъ, безцвѣтныхъ рядахъ; здѣсь, въ водоворотѣ жизни, она стушевывается передъ ея грандіознымъ многообразіемъ и какимъ безсильнымъ, незамѣтнымъ и мелкимъ кажется человѣкъ самому себѣ по сравненію со всей окружающей дѣйствительностью. Коллективное начало пріобрѣтаетъ здѣсь особенное значеніе,—масса творецъ жизни и покрываетъ собою все. Здѣсь именно коренится основной принципъ натуралистическаго театра: преобладаніе среды надъ личностью; среда выдвигается теперь на первый планъ, ей удѣляется преимущественное вниманіе, массовыя сцены получаютъ особенное значеніе и тщательную отдѣлку.

Изъ преобладающаго значенія среды логически вытекаетъ другой основной принципъ натурализма: отсутствіе центральной личности. Герой со своей душевной драмой и психологическими переживаніями отходитъ на второй планъ: онъ лишь одна изъ подробностей изображаемой жизни, но отнюдь не центръ, гдѣ сходятся всѣ нити дѣйствія; это просто одно изъ дѣйствующихъ лицъ,—и только; въ пьесѣ ему удѣлено больше мѣста чѣмъ другимъ, но стоящія рядомъ съ нимъ, почти безмолвныя, лица столь же важны и нужны для пониманія пьесы.

Эти два принципа проходятъ красной нитью чрезъ всю дѣятельность Художественнаго театра. Тенденція затушевать героя и выставить впередъ среду, бытъ сказывается особенно сильно и ярко въ тѣхъ случаяхъ, когда художественники берутся за постановку пьесъ индивидуалистическаго театра, гдѣ все основано на борьбѣ или страданіяхъ могучей личности, на глубокой драмѣ сильной души: напр. *Юлій Цезарь*. И однако, ставя эту пьесу, Художественный театръ по силѣ впѣчатлѣнія

выдвинулъ впередъ народныя сцены, уличную суету, военный бытъ римлянъ: центральная фигура была до такой степени заслонена всей римской жизнью, что въ любой изъ антрактовъ зритель не могъ отдать себѣ отчетъ, въ какомъ же душевномъ состоянiи находится Брутъ? Въ памяти—главнымъ образомъ зрительной—оставались сцены всеобщаго оживленiя, но не моменты душевнаго страданiя. Другой такой-же попыткой натурализовать произведенiе индивидуалистическаго театра была постановка *Бранда*. Брандъ—байроновская личность: на одной сторонѣ онъ, а на другой весь остальной мiръ; въ стремленiи къ своей цѣли онъ не останавливается ни передъ чѣмъ и, титанъ воли, онъ, какъ всякая сила, можетъ, по выраженiю Гюго „погибнуть въ пути, но не сомнѣвается въ успѣхѣ". Такого ли Бранда мы видѣли на сценѣ Художественнаго театра? Отнявъ у него мощь, величiе апостола, ему сообщили черты обыкновеннаго пастора-проповѣдника; правда, мы видѣли, что благодаря своему развитiю и образованiю онъ стоитъ выше окружающей его среды, но какой среды? „Художественный" Брандъ выигрывалъ на фонѣ невѣжественныхъ, суевѣрныхъ, жадныхъ рыбаковъ-полудикарей,—Ибсеновскiй Брандъ не проигралъ бы въ сосѣдствѣ свѣточей человѣчества. Ибсенъ изобразилъ сильную личность, обуреваемую жаждой мученичества, а Художественный театръ далъ жизнь жителей прибрежнаго поселка: случилось, что къ нимъ въ поселокъ пришелъ пасторъ и т. д. Это былъ рядъ иллюстрацiй, въ которыхъ личность объединяющая собой все дѣйствiе вовсе не занимала доминирующаго положенiя. Все вниманiе привлекло къ себѣ воспроизведенiе среды, а не психологiя героя, котораго и не было.

Въ царствѣ городской промышленности съ ея преклонiемъ передъ положительными науками, бухгалтерской точностью вырабатывается своеобразная психологiя, особенныя, ей именно свойственныя, воззрѣнiя и вкусы: она заставляетъ и на сценѣ желать изображенiя жизни такою, какова она въ дѣйствительности. Теперь произведенiе искусства имѣетъ цѣну, какъ и бухгалтерскiй отчетъ, по своей точности и тщательности выполненiя. Здѣсь именно коренится второй изъ основныхъ принциповъ натурализма: детальное воспроизведенiе дѣйствительности. Всѣ [1]) постановки Художественнаго театра

[1]) Почти всѣ; конечно, стилизованныя постановки исключаются, такъ какъ стоятъ на грани условности.

именно таковы. Каждое дѣйствующее лицо, появляющееся на сценѣ хотя бы на мгновеніе, даже на самомъ заднемъ планѣ, должно тщательно усвоить себѣ жесты, походку и нѣкоторыя особенности этого воображаемаго лица: извѣстнымъ образомъ кашлянуть, оглядываться и т. д. Онъ долженъ продѣлать все это независимо отъ того можетъ ли зритель замѣтить его въ общей массѣ или нѣтъ. Режиссеръ не ограничивается группировкой характерныхъ деталей въ томъ количествѣ, какое требуется для полноты впечатлѣнія отъ данной сцены, нѣтъ,—онъ нагромождаетъ всякія мелочи, важныя и неважныя, вплоть до живой птицы въ клѣткѣ или поскрипывающей лѣстницы на мансарду; нѣтъ самаго дѣленія на важное и неважное и въ подавляющемъ изобиліи подробностей для зрителя стирается грань между нужнымъ и ненужнымъ.

Современный городской житель весь во власти суеты и дѣловой сутолоки. Нѣтъ никакого сравненія между жизнью теперь и пятьдесятъ лѣтъ назадъ. Усовершенствованные способы сношеній воспитали въ насъ желаніе все знать. Мы хотимъ пробѣжать литературный фельетонъ, заглянуть въ заграничныя извѣстія о трестахъ въ Америкѣ, о революціи въ Персіи, объ автомобильной гонкѣ, намъ интересно состояніе общественной жизни въ провинціи, вновь возникшая секта, вчерашнее звѣрское преступленіе. Но, выигравъ въ изобиліи и многообразіи впечатлѣній, современный человѣкъ сильно проигралъ въ ихъ силѣ, глубинѣ и содержательности; они поверхностны, кратковременны и отрывисты; впечатлѣній много, но они скоропреходящи и скользятъ по поверхности души не оставляя въ ней глубокаго слѣда. Въ суетѣ шумной и нервной городской жизни нѣтъ мѣста самоуглубленію, чувство проходитъ въ душѣ не широкой волной, а короткимъ аккордомъ: быстро онъ замираетъ и, едва замеревъ, уступаетъ мѣсто другому, столь же краткому. Теперь для художника важна не эволюція чувства, не выясненіе логической связи между явленіями, а конспективная ихъ смѣна.

Въ дѣятельности Художественнаго театра эта черта отражается довольно ярко. Уже въ выборѣ пьесъ замѣтно такое же противорѣчивое разнообразіе, какъ въ газетныхъ рубрикахъ: *Юлій Цезарь*, *На днѣ*, *Драма жизни*, *Вишневый садъ*... Та же причина родитъ тяготѣніе къ пьесамъ съ частой смѣной короткихъ картинъ, напр. *Борисъ Годуновъ*. И режиссерская техника принимаетъ такой же импрессіонистскій характеръ; стремленіе удовлетворить

жаждѣ разнообразія играетъ и здѣсь не послѣднюю роль. Это доказываютъ такія постановки, какъ кабачекъ въ *Геншелѣ* съ его самой пестрой и разнокалиберной публикой, отразившей чуть ли не все населеніе городка, или толпа берендеевъ (*Снѣгурочка*), которая представляла собой жителей не одного села, а различныхъ мѣстностей Россіи. Здѣсь коренится и то изобиліе второстепенныхъ мелкихъ сценъ и движеній, которыми Художественный театръ наполняетъ дѣйствіе, загромождаетъ сцену и подавляетъ зрителя; характерна эта масса второстепенныхъ подробностей не связанныхъ органически съ основой дѣйствія, это множество лицъ ненужныхъ для основной фабулы, которыя на мгновеніе вынырнутъ передъ зрителемъ, чтобы вновь безвозвратно утонуть въ общей массѣ впечатлѣній: эта калейдоскопичность постановки, отражаетъ въ себѣ калейдоскопичность и хаотичность улицы. Даже въ малой мотивировкѣ появленія передъ зрителемъ всѣхъ этихъ подробностей отражается безсвязность уличныхъ явленій объединенныхъ лишь фономъ. Характерно, что и въ жизни и на сценѣ зритель приходитъ къ одному результату: ни одна частность не можетъ запечатлѣться въ его мозгу. Смѣна многочисленныхъ воспріятій оставляетъ смутное представленіе о видѣнномъ, а въ быстротѣ, съ которой они уступаютъ мѣсто одно другому, родится безотчетность ощущенія,—отсюда сумбурность впечатлѣній. Какъ человѣкъ покинувшій крупный центръ долго помнитъ врѣзавшуюся во все его существо общую картину городского оживленія, но не можетъ указать ни на одну частность, такъ и зритель Художественнаго театра нѣсколько лѣтъ спустя помнитъ общую картину кабачка въ *Геншелѣ* или сцену на мосту въ *Өедорѣ Іоанновичѣ,* но уже черезъ самое короткое время послѣ спектакля много-много, если можетъ указать три-четыре детали.

Художественный театръ, вѣрный принципу натуралистической постановки, наглядно показалъ, что ждетъ театръ впереди. Доведя технику сцены до возможнаго совершенства, онъ тѣмъ самымъ не только выдвинулъ среду, не только отодвинулъ героя на дальній планъ,—онъ вообще уничтожилъ актера, передвинулъ весь центръ тяжести на обстановку въ широкомъ смыслѣ слова. „Я, пишетъ Сергѣй Глаголь [1]), вижу Генриха (*Потонувшій колоколъ*) въ тотъ моментъ, когда пока-

---

[1]) Курсивъ, гдѣ не оговоренъ, вездѣ мой.

зываются тѣни дѣтей и рѣшительно *не могу сказать, что производитъ на меня впечатлѣніе, — игра ли самою Генриха и его ужасъ или все остальное*[1]): эта ночь съ ея обманчивыми пятнами таинственнаго луннаго свѣта, эти едва уловимыя глазомъ тѣни"... „Я хочу припомнить фигуру Геншеля, который бродитъ ночью и, смотря на луну, разговариваетъ съ покойной женой, и чувствую, что *не могу отдѣлить Геншеля отъ впечатлѣній всей обстановки*. Я чувствую, какъ жуткая тоска наполняетъ тишину всей этой ночи и *не знаю, что дѣйствуетъ на меня, это ли ощущеніе или то, что говоритъ и дѣлаетъ самъ Геншель*... И такъ безъ конца. И сколько бы вы ни старались, *вы не найдете ни одного драматическаго момента, гдѣ игру актера вы могли бы выдѣлить изъ всего прочаго*... А если вы отрѣшитесь отъ игры актеровъ совсѣмъ и просто попробуете вспомнить, что произвело на васъ особенно сильное впечатлѣніе въ той или иной драмѣ, то вамъ ярко припомнится, напр. заключительная сцена изъ *Дяди Вани*, гдѣ никто и ничего не играетъ и даже не говоритъ, а только слышно какъ щелкаютъ счеты, да сверчокъ чирикаетъ за печкой, а между тѣмъ получается гнетущее и яркое по силѣ впечатлѣніе". Заставивъ актера, т. е. одухотворенную личность, потонуть во всемъ окружающемъ, отводя ему при постановкѣ пьесы мѣсто ничуть не большее, чѣмъ всякой другой принадлежности обстановки, Художественный театръ быстрымъ броскомъ приближается къ синематографу: и тамъ нѣтъ актера, а есть только декораціи, и тамъ живой и мертвый инвентарь имѣютъ одинаковую цѣнность.

V.

По мѣрѣ того какъ Россія становилась крупно-капиталистической страной и намѣчались новыя производственныя отношенія, и вся жизнь перестраивалась по новому образцу. Что такое индивидуалистическій театръ въ дореволюціонной Россіи по своей организаціи? Въ ея основныхъ чертахъ не трудно замѣтить сходство съ современной ей организаціей производства. Подобно тому какъ господствующимъ типомъ промышленныхъ предпріятій являлось смѣшанное полуману-

---

[1]) „Подъ впечатлѣніемъ Художественнаго театра", стр. 4—6.

фактурное, полу-фабричное ремесленное заведенiе съ недостаточной организованностью и отсутствiемъ централизацiи, такъ и труппа актеровъ являлась какъ бы мастерской ремесленниковъ, изъ которыхъ каждый дѣлаетъ свое дѣло почти вполнѣ независимо отъ остальныхъ; его задача—наиболѣе удачное выполненiе только своей работы, которую онъ исполняетъ такъ, какъ это больше соотвѣтствуетъ его личнымъ вкусамъ; онъ дѣлаетъ свое дѣло не заботясь о сосѣдяхъ: согласованность, ансамбль достигается не преднамѣренно, а является извнѣ, какъ естественный результатъ скопленiя „мастеровъ своего дѣла". Все однимъ словомъ, покоится не на планомѣрно функцiонирующемъ воспроизведенiи, а на вдохновенности исполненiя, разнокалиберность котораго есть отличительный признакъ этого перiода исторiи театра.

Многiя типичныя черты недисциплинированнаго ремесленника свойственны и даже характерны для актера стараго театра. Ни у того ни у другого нѣтъ сознанiя необходимости служебной исполнительности: актеръ,—какъ работникъ несвязанный расписанiемъ фабричныхъ часовъ, — работаетъ столько, сколько находитъ нужнымъ, учитъ роли постольку, поскольку это ему нравится и при недоразумѣнiяхъ между нимъ и предпринимателемъ уходитъ отъ него, не стѣсняяся прервать спекталь на серединѣ. Театръ не служба, это арена проявленiя имъ присущихъ ему отъ природы дарованiй, которыя предстаютъ публикѣ иногда въ прекрасномъ, иногда въ скверномъ видѣ,—какъ придется въ зависимости отъ многихъ условiй. Никакой служащiй не гордился бы появленiемъ на службѣ въ пьяномъ видѣ, а театральная хроника даже позднѣйшаго времени показываетъ, что актеръ считаетъ это допустимымъ, если это повышаетъ темпераментность и обусловливаетъ собой болѣе горячее исполненiе роли; это вытекаетъ все изъ той же свободы работника пользоваться всѣми способами, чтобы сдѣлать свое дѣло получше, не заботясь объ остальномъ. Г. Немировичъ-Данченко въ статьѣ „Театръ и школа" [1]) (интересной тѣмъ болѣе, что авторъ сталъ впослѣдствiи однимъ изъ главныхъ организаторовъ натуралистическаго театра въ Россiи) рисуетъ непривлядную картину стараго театра въ небольшомъ, „средней руки губернскомъ городѣ съ

[1]) „Артистъ" 1894 г., № 42. Октябрь.

числомъ жителей отъ 30 до 50 тысячъ. За исключеніемъ высшаго учебнаго заведенія—всѣ остальныя характерныя черты большого города на лицо. Мужскія женскія гимназіи... губернское земство съ управой, съ обществомъ взаимнаго кредита,—отдѣленія государственнаго, дворянскаго, крестьянскаго, Волжско-Камскаго банковъ... окружный судъ... городская дума съ домовладѣльцами, наконецъ, одинъ, два или всѣ три изъ трехъ, крупныхъ элементовъ: военнаго, инженернаго или землевладѣльческаго. Такой городъ чувствуетъ потребность въ театрѣ; пойдемте же въ театръ; насъ серьезно интересуютъ вопросы: точно ли городъ „чувствуетъ потребность"?. И если онъ дѣйствительно нуждается въ театральныхъ зрѣлищахъ, то въ какой мѣрѣ русскій артистическій міръ, „представители искусства", „просвѣтители толпы"—и какъ еще они тамъ именуютъ себя—въ какой мѣрѣ удовлетворяютъ они такой законной и благородной потребности? Разберемся въ спросѣ и предложеніи и можетъ быть мы подойдемъ къ самому корню театральнаго дѣла въ провинціи..."

„Равнодушіе публики—любимый мотивъ всякаго актера, но онъ никогда не скажетъ себѣ: а не виноватъ ли я самъ въ томъ, что нашъ театръ не посѣщался? Но задумываться надъ такимъ вопросомъ слишкомъ низко для высокой души актера. Актеръ въ его типичномъ представителѣ стоитъ въ своихъ собственныхъ глазахъ на высотѣ недосягаемой... Онъ жрецъ, онъ понтифексъ... Онъ не соберетъ своихъ товарищей и не скажетъ имъ:—Господа! Такой-то скромный обыватель случайно зашелъ вчера въ театръ, а сегодня онъ опять пошелъ въ клубъ. Отчего это произошло? Не мы ли сами виноваты въ этомъ? Не ты ли Васильевъ-Задунайскій виноватъ тѣмъ, что не зналъ роли? Не ты ли Петровъ-Самарянскій, такъ какъ былъ выпивши и во второмъ дѣйствіи нечаянно свалился со стула, а въ третьемъ потерялъ бакенбарду? Не вы ли г-жа Донецкая-Длинношлейфова, т. к. при всей вашей красотѣ и сильномъ темпераментѣ, у васъ точно каша во рту и нельзя разобрать ни одного слова? Можетъ быть виновнѣе всѣхъ я самъ, потому что не столько участвовалъ въ общемъ ходѣ пьесы, сколько важничалъ и изображалъ Гамлета, тогда какъ, если подумать, я долженъ былъ по смыслу пьесы изображать Держиморду? Наконецъ, не мы ли всѣ виноваты, т. к. говоря по совѣсти не вдумались въ пьесу, не выучили ее и не срепети·

ровали. Я помню, что на режиссерскомъ экземплярѣ библіотеки императорскихъ театровъ значится: „идетъ три часа съ антрактами", а вѣдь у насъ пьеса тянулась $4^1/_2$ часа безъ антрактовъ. Правда, мы любезно предложили скромному обывателю прослушать пьесу два раза: сначала согласно тексту автора черезъ посредство суфлера, а потомъ въ измѣненномъ видѣ изъ нашихъ устъ. Но понравилось ли ему это? Не нашелъ ли онъ поэтому, что пьеса скучна?. Нѣтъ, никакой актеръ не произнесетъ такого монолога передъ своими товарищами". „Чего вы не встрѣтите, говоритъ дальше г. Немировичъ-Данченко, въ 190 провинціальныхъ труппахъ изъ двухсотъ,—такъ это *артистическаго воспитанія*".

Въ 1890 г. состоялся второй пріѣздъ мейнингенцевъ и критики, сравнивая къ нашей невыгодѣ постановку дѣла у нихъ и у насъ, указывали, что дирекція казенныхъ театровъ имѣетъ полную возможность поставить дѣло также какъ у нихъ („Артистъ" 1890 т. апрѣль). „Декораціи въ техническомъ отношеніи много слабѣе нашихъ. У насъ Бочаровъ, и Шишковъ, и Ивановъ пишутъ шире, сочнѣе и грандіознѣе. Самые лучшіе планы у мейнингенцевъ—задніе, но и тѣ слишкомъ зализаны, чисты, вылощены. Передніе планы у декоратора Брюкнера нерѣдко прямо плохи. Но всѣмъ этимъ посредственнымъ матерьяломъ нѣмцы умѣютъ прекрасно пользоваться при обстановкѣ. Освѣщеніе у мейнингенцевъ поразительно; электрическіе аппараты, правильно направленные на извѣстные центры, даютъ въ общемъ то пятно, котораго у насъ въ нашихъ неправильно освѣщенныхъ декораціяхъ никогда не бываетъ. У нихъ не дрожатъ и не шипятъ лунные лучи, а сіяютъ ровнымъ спокойнымъ блескомъ; такія чудеса, какъ лунный свѣтъ въ саду Брута („*Юлій Цезарь*") или восходъ солнца въ Генуѣ („*Заговоръ Фіеско*") дѣйствуютъ на зрителя неотразимо, заставляя забывать декораціонные недочеты. Затѣмъ сама компановка декорацій заслуживаетъ полнѣйшей похвалы. Пользуясь сравнительно мелкой сценой, они умѣютъ давать превосходныя, безконечныя перспективы. Благодаря хорошимъ машиннымъ приспособленіямъ они доводятъ иллюзіи скользящихъ по водѣ гондолъ до полнаго совершенства („*Шейлокъ*"). Помощью волшебныхъ фонарей они даютъ удивительный дождь въ первомъ актѣ „*Цезаря*". Сухіе, рѣзкіе удары грома способствуютъ впечатлѣнію при исчезновеніи Чернаго рыцаря въ *Орлеанской*

дњвъ одновременно съ полнѣйшей темнотой, мгновенно воцаряющейся въ залѣ и на сценѣ... У насъ наши артистки пришли бы въ неописуемый ужасъ отъ костюмовъ Агнесы Сорель или фрау Валленштейнъ *и просто на просто не надњли бы ихъ, а дисциплинированныя* нѣмки носятъ ихъ свободно и красиво, несмотря на чудовищные воротники, безконечные колпаки съ фатой, фижмы, превосходящія человѣческое воображеніе и пр."

Требованія этихъ критиковъ не были невыполнимы, они не представляли изъ себя чего нибудь невозможнаго, наоборотъ они были наканунѣ своего осуществленія у насъ; однако, наличность силъ еще не обусловливала возможности продуктивно ими распорядиться,—когда же процессъ пріобщенія Россіи къ капитализму пошелъ болѣе ускореннымъ темпомъ и машинная техника все больше и больше вытѣсняла старую, тогда и сценическое искусство пріобщилось всеобщему обновленію. Теперь старое театральное дѣло ни съ какой стороны не удовлетворяло и въ наступившей полосѣ реформъ прежде всего въ корнѣ измѣняется организація дѣла: теперь оно строится по образцу капиталистическаго предпріятія, слѣдуя т. о. эволюціи экономическихъ формъ. Московскій Художественный театръ, какъ и его заграничные собратья по натурализму—Антуанъ, Рейнгардтъ—отразилъ въ себѣ всѣ характерныя черты крупно-капиталистической производства.

При этой коренной перестройкѣ всего зданія на первый планъ выдвигается режиссеръ,—это тотъ самый директоръ, который становится во главѣ предпріятія, который единолично направляетъ его и въ рукахъ котораго сходятся всѣ нити управленія. Теперь режиссеръ — какъ директоръ торгово-промышленнаго предпріятія—альфа и омега театральнаго дѣла: отъ него все зависитъ, начиная съ толкованія пьесы и кончая мелкой подробностью въ костюмѣ. А что такое режиссеръ былъ раньше? Каково было его положеніе въ старомъ театрѣ? Тогда роль его была чисто техническая и служебная: раньше это былъ просто чиновникъ исполняющій приказанія начальства, посредствующее звено въ сношеніяхъ конторы съ труппой; позже его задача усложняется, такъ какъ усложнилась сама выводимая на сцену жизнь. „Станціонные смотрители" и „Параши Сибирячки" съ ихъ неприхотливостью сценическаго дѣйствія отошли въ вѣчность и теперь работа режиссера вылилась въ изобрѣтеніе и отдѣлку болѣе сложныхъ

mise en scéne, которыя уже не могли оставаться столь примитивными какъ раньше ни по своей планировкѣ, ни по группировкѣ дѣйствующихъ лицъ. Режиссерскій отдѣлъ „Артиста" въ началѣ 90-хъ годовъ служитъ вѣрнымъ показателемъ именно такого пониманія режиссерской задачи; тамъ печатались чисто техническія статьи: свѣдѣнія о постановкѣ пьесъ на Императорскихъ сценахъ, планировки сценъ, рисунки гримма выдающихся артистовъ и т. д. Теперь же роль режиссера измѣняется въ вышеуказанномъ духѣ,—принципъ централизаціи получаетъ полное осуществленіе. Такое значеніе режиссера не было чѣмъ то неожиданнымъ для людей слѣдившихъ за эволюціей театра; необходимость его была сознана ими раньше его осуществленія и настолько ясно, что только въ немъ они видѣли спасеніе сценическаго искусства. Вотъ что говоритъ Сергѣй Глаголь въ своей рецензіи о Художественномъ театрѣ „Проблемы новыхъ вѣяній въ искусствѣ" („Подъ впечатлѣніемъ Художественнаго театра" стр. 16—17). „Въ Художественномъ театрѣ есть еще одна черта, которая даетъ ему большое преимущество. Черта эта—полная централизація всего происходящаго на сценѣ. Еще давно,—лѣтъ десять тому назадъ, — на страницахъ блаженной памяти „Артиста", въ цѣломъ рядѣ моихъ очерковъ „Наша сцена съ точки зрѣнія художника", я доказывалъ всю важность и даже неизбѣжность такой централизаціи. Все происходящее на сценѣ есть рядъ непрерывно мѣняющихся картинъ, причемъ эти перемѣны стоятъ въ неразрывной связи со всѣми рѣчами артистовъ, интонаціей ихъ голоса и звуками за сценой. И созданіе этихъ *говорящихъ картинъ* должно быть всецѣло дѣломъ одного художника, назовете ли вы его режиссеромъ, директоромъ или какъ нибудь еще. Художникъ этотъ—*безграничный хозяинъ всего происходящаго на сценѣ*. Онъ здѣсь такой же хозяинъ своего дѣла, какъ и художникъ въ своей картинѣ или дирижеръ въ оркестрѣ. Каждый исполнитель начиная съ премьера и кончая послѣднимъ статистомъ, — *только живой матерьялъ въ рукахъ хозяина сцены. У него нѣтъ ни своего собственнаго пониманія роли, отличнаго отъ пониманія ея хозяиномъ сцены, ни жеста, ни позы, которые не совпадали бы съ тѣмъ, чего требуетъ хозяинъ сцена*. Декораторъ, костюмеръ и проч., — все это только исполнители. Не декораторъ пишетъ кулисы, а самъ хозяинъ сцены руками декоратора точно также какъ и костюмы онъ шьетъ руками костюмера. Вотъ что такое централизація

всего происходящаго на сценѣ и только при ней возможно созданіе такого стройного цѣлаго, гдѣ все въ полной гармоніи и гдѣ въ результатѣ такое настроеніе, которое съ перваго же момента поднятія занавѣса охватываетъ зрителя и всецѣло подчиняетъ себѣ". Развѣ это не вѣрная характеристика капиталистическаго предпріятія? Въ подчеркнутой фразѣ слово „сцена" можно замѣнить словомъ „фабрика" и смыслъ не измѣняется,—такъ совпадаютъ въ капиталистической стадіи производства театръ и фабрика.

Труппы всѣхъ знаменитыхъ натуралистическихъ театровъ были составлены далеко не изъ первоклассныхъ актеровъ; артистовъ Художественнаго театра въ свое время называли „полуактерами — полулюбителями", а Антуанъ набралъ свою труппу цѣликомъ не изъ профессіоналовъ. Недочеты въ исполненіи ролей художественниками у всѣхъ на глазахъ и все-таки публику неизмѣнно привлекали въ театръ даже тѣ пьесы, гдѣ главныя роли были исполнены неудовлетворительно. Это объясняется тѣмъ, что въ натуралистическомъ театрѣ все сосредоточивается не на вдохновенности исполненія роли, а на общемъ замыслѣ, на планѣ выполненія пьесы. Могутъ возразить, что работа такого режиссера, какъ г. Станиславскій часто отмѣчена вдохновеніемъ. Правда, въ нѣкоторыхъ случаяхъ работа режиссера не исключаетъ вдохновенія, но въ какихъ именно?

На нашихъ глазахъ дѣйствуютъ не совсѣмъ обыкновенные режиссеры-натуралисты. Эти піонеры натурализма на сценѣ— крупныя фигуры; къ нимъ, какъ къ людямъ начинающимъ новую эпоху могутъ быть приложимы слова Ж. Сореля о піонерахъ капитализма: „основатели новой промышленности и авантюристы, отправлявшіеся въ поиски за неизвѣстными странами, были проникнуты тѣмъ духомъ бодрости, неутомимости и неумолимости, который лежитъ въ основѣ какъ воина, такъ и капиталиста. До сихъ поръ можно встрѣтить этотъ типъ прекраено сохранившимся въ Соединенныхъ Штатахъ; тамъ вы встрѣтите неукротимую энергію, смѣлость основывающуюся на вѣрной оцѣнкѣ своихъ силъ, холодный разсчетъ,—всѣ качества присущія великимъ полководцамъ и великимъ капиталистамъ [1]). Несмотря на всю прозаичность жизни занятого цѣлый день

---

[1]) Ж. Сорель. „Размышленія о насиліи". М. 1907. Стр. 24.

американца, нельзя отрицать, что только что охарактеризованному капиталисту не чужды моменты вдохновенія во время его отчаянной борьбы съ конкурирующими торгово-промышленными предпріятіями, борьбы, въ которой онъ можетъ все потерять, но за то и выиграть все, вплоть чуть что не до всемірнаго господства; вѣдь его жизнь сплошная битва требующая необычайнаго умственнаго, да и физическаго напряженія.

То же и въ области режиссерства. Для того чтобы поставить смерть Ганнеле (моментъ появленія Смерти прикрывающей ее крыльями), нѣкоторыя сцены *Потонувшаго колокола*, Чеховскія пьесы и многое другое тàкъ кàкъ это было поставлено, необходимо, чтобы режиссера осѣнило вдохновеніе; но какъ область промышленности и финансовыхъ операцій не представляетъ изъ себя благодатной почвы для вдохновенія, которое испытываютъ лишь немногіе „главнокомандующіе индустріи“,— такъ и режиссеръ не требуетъ для себя вдохновенія безусловно, какъ поэтъ для творчества. Кабинетный характеръ режиссерской работы очевиденъ; это—комбинація ума, знанія, наблюдательности и опыта, творчество разсудочное почти въ такой же степени, какъ научное. Перенесеніе центра тяжести въ кабинетъ режиссера явленіе далеко не случайное и очень характерное. Когда промышленность вступаетъ въ стадію крупно-капиталистическаго машиннаго производства то вся суть веденія дѣла сосредоточивается въ кабинетѣ директора. Теперь и въ театрѣ первенствующее значеніе отводится направляющему центру.

Существенно измѣняется теперь роль актера: изъ „властителя думъ“ и ужъ во всякомъ случаѣ хозяина положенія онъ превращается въ маленькій колесикъ громаднаго механизма.

„Безъ централизаціи, пишетъ тамъ же Сергѣй Глаголь, нельзя вести никакого дѣла. Г. Станиславскій... въ его театрѣ именно тотъ центръ, отъ котораго все зависитъ. Вѣрно или невѣрно понялъ онъ замыселъ пьесы, правильно или неправильно освѣщена та или другая роль, красива или некрасива декорація —все это дѣло его рукъ. Въ его рукѣ тотъ рычагъ, которымъ все управляется на сценѣ и нѣтъ сомнѣнія, что, надавивъ на его рукоятку въ ту или иную сторону, онъ можетъ совершенно пересоздать каждую сцену. Въ труппѣ г. Станиславскаго есть очень талантливые актеры; никто не усумнится, что они совершенно самостоятельно сыграютъ ту или другую роль и все-

таки въ труппѣ г. Станиславскаго они будутъ играть именно такъ какъ этого захочетъ г. Станиславскій". Эти строки и подчеркнутая выше фраза объ отсутствіи у актера собственнаго пониманія роли, жеста, позы достаточно ярко показываютъ степень обезличенія актера. Своей воли, своей физіономіи у него нѣтъ, онъ лишь послушный исполнитель режиссерскихъ предначертаній. Это особенно ясно выступаетъ на видъ тогда когда одинъ актеръ замѣняетъ другого въ какой нибудь роли: техника игры (какъ пренебрежительно говорятъ „выучка") доведена до такой степени совершенства, что разница между двумя исполнителями доходитъ до доступнаго людскому усилію minimum'а. Есть нѣкоторыя особенности—человѣка, не актера, какъ напр. тэмбръ голоса,—которыя выдадутъ замѣну одного исполнителя другимъ, но роль въ своемъ толкованіи, обликѣ, темпѣ нисколько не измѣнится и дублированіе роли можно замѣтить лишь при условіи личнаго знакомства.

Такова организація театра новаго типа, продукта новыхъ общественно экономическихъ отношеній.

VI.

Своевременность реформы произведенной Художественнымъ театромъ и неоспоримое преимущество новыхъ пріемовъ въ театральномъ дѣлѣ особенно ярко сказывается въ томъ вліяніи, которое оказалъ Художественный театръ не только на частные [1]) и провинціальные, но даже на казенные театры. Здѣсь тоже начинается полоса обновленія, причемъ дѣятельность Художественнаго театра послужила толчкомъ и образцомъ для цѣлаго ряда мѣръ и нововведеній. Критики и публика относили значительную долю успѣха Художественнаго театра на счетъ коллективной работы и принципъ этотъ получаетъ осуществленіе въ казенномъ театрѣ введеніемъ очередного режиссерства. Теперь и новое направленіе въ живописи получаетъ право гражданства на казенной сценѣ: Коровинъ пишетъ декорацію для *Лебединаго озера*, Головинъ для *Ледяного Дома*, Досѣкинъ для *Ромео и Джульетты*. И

[1]) Въ оперѣ г. Зимина очень сильно сказалось вліяніе Художественнаго театра, но тамъ эти работы „подъ Станиславскаго" приняли характеръ „работы на рынокъ" въ самомъ худшемъ смыслѣ слова.

репертуаръ измѣняется въ духѣ большей современности: въ него проникаютъ пьесы Гауптмана, Пшибышевскаго, Стриндберга, Бара, Шницлера, Бріе.. Въ репертуарѣ можно замѣтить даже оттѣнокъ революціонности, сказавшейся въ постановкѣ *Отжитого времени*—картины чиновничьяго всемогущества и произвола; правда огромность разстоянія во времени отъ изображаемаго быта низводитъ пьесу до степени полной безобидности, но все же самый фактъ ея постановки не безъинтересенъ. Стремленіе отъ романической драмы къ натурализму сказалось въ выборѣ М. Н. Ермоловой для своего бенефиса Тургеневскаго *Мѣсяца въ деревнѣ* съ его психологіей лишенной какой либо театральной эффектности, съ его будничностью, если можно такъ выразиться, глубокаго чувства. Этой постановкой (напр. сцены I-го акта) Малый театръ отдалъ дань моднымъ тогда полутонамъ и паузамъ.

Теперь и дѣятельность режиссера на казеннной сценѣ пріобрѣтаетъ въ значительной степени именно тотъ характеръ, какой она получила въ Художественномъ театрѣ: планировкѣ массовыхъ сценъ режиссеръ удѣляетъ особенное вниманіе, различныя бытовыя мелочи въ обстановкѣ служатъ предметомъ тщательнаго обдумыванія (*Коріоланъ*, *Отжитое время*, *Ромео и Джульетта*). Это стремленіе казеннаго театра не отставать отъ требованій жизни и итти въ ногу съ Художественнымъ одно время было очень замѣтно и сказалось даже какъ бы въ нѣкоторомъ соперничествѣ между ними; припомнимъ одновременную постановку *Снѣгурочки* и *Горя отъ ума* — двухъ пьесъ, гдѣ два театра поквитались удачей и неуспѣхомъ.

Новое вѣяніе проникаетъ и въ оперу: важное значеніе массовыхъ сценъ, стремленіе режиссера перенести на сцену всѣ мелочи характеризующія бытъ и эпоху нашли себѣ примѣненіе въ постановкахъ позднѣйшаго времени, изъ которыхъ достаточно припомнить хотя бы *Псковитянка*.

Принципы натурализма находятъ себѣ настолько благодарную почву въ настроеніи публики и театральныхъ дѣятелей, что пускаютъ прочные корни даже тамъ, гдѣ меньше всего ожидаешь ихъ встрѣтить—въ балетѣ. Отрицаніе балетной условности, стремленіе показать жизнь такою, какова она въ дѣйствительности, безъ всякой сусальной позолоты, изображеніе городскихъ низовъ во всей ихъ неприглядности и толпы во всемъ ея пестромъ

разнообразіи—вотъ что становится теперь задачей балетмейстера. Какъ далека разношерстная, грязная и рваная толпа парижскихъ бродягъ (*Дочь Гудулы*) отъ чистенькихъ, гладенькихъ корсаровъ (*Корсаръ*), похожихъ другъ на друга, какъ одинъ человѣкъ. Такія балетныя постановки въ духѣ наибольшаго опрощенія и правдоподобія вовсе не случайное явленіе; вотъ что пишетъ критикъ „Міра Искусства" по поводу *Донъ-Кихота* поставленнаго на годъ или на два раньше *Эсмеральды*. (№ 2, 1902.): „Въ былое время герой Сервантеса умиралъ на сценѣ и все, какъ мнѣ помнится, кончалось какимъ то грустнымъ апоѳеозомъ, чуть ли не взятіемъ на небо этого благороднаго испанца. Теперь уничтоженъ этотъ слишкомъ „не балетный" конецъ и всѣ съ бала у герцогини просто отправляются спать. Не спорю, оно не такъ грустно, за то всякій драматическій [1]) смыслъ исчезъ и остался какой-то вздоръ". Словомъ „не балетный конецъ" и кавычками авторъ рецензіи хочетъ сказать, что это конецъ не балетный съ точки зрѣнія новаторовъ балета т. е. черезъ-чуръ балетный въ старомъ смыслѣ, неподходящій къ новымъ теченіямъ опрощенія балета. Уже одно это достаточно свидѣтельствуетъ о стремленіи балета приблизиться къ жизненной правдѣ, пріобщиться бóльшей естественности и правдоподобія, откинуть все волшебное. Дѣйствительно, всѣ позднѣйшія балетныя постановки лишены самаго главнаго и основного его качества,—поэтичности; онѣ волшебны только по названію или по сюжету. „На сценѣ суетня, пишетъ тотъ же критикъ, и много жизни, но мы готовы повторить упрекъ, что за всей этой оживленностью исчезла самая сцена, самый балетъ; по выходѣ изъ театра остается такое же впечатлѣніе, какъ отъ одной изъ парижскихъ foires". Итакъ, волшебный балетъ смѣняется неуклюжей мимодрамой, въ царствѣ граціи и изящества водворяется грубый реализмъ и мѣсто поэтической грезы, окутанной очаровательной дымкой фантазіи, занимаетъ отраженіе крикливаго, разношерстнаго и неопрятнаго рынка.

VII.

Публикой Художественаго театра явилась вся интелигентная Москва „та обычная публика, говоритъ Джемсъ Линчъ

[1]) Т. е. театральный.

въ отчетѣ о „Трехъ сестрахъ“[1]), что послѣ дня труда или трудового бездѣлья разсыпается каждый вечеръ по театрамъ—для отдыха, для веселья, для необходимыхъ художественныхъ эмоцій“. „У Художественнаго театра, говоритъ критикъ „Міра Искусства“ (№ 8. 1904), есть своя опредѣленная публика, которая вынесла театръ на своихъ рукахъ, создала его славу. Публика Художественнаго театра это передовая прогрессивная партія (очевидно, критикъ хочетъ сказать передовыя прогрессивныя партіи), которая всегда съ чрезвычайнымъ сочувствіемъ относилась къ дѣятельности театра. Стоило побывать на юбилеѣ Чехова въ Москвѣ или на спектакляхъ Художественнаго театра въ Петербургѣ, чтобы ясно установить связь театра Горькаго и Чехова съ той бушующей волной, которая разноситъ по всей Россіи зелененькія книжки „Знанія“ и голубыя обложки „Міра Божьяго“. Въ этой же статьѣ критикъ, имѣя въ виду Художественный театръ, пишетъ, что „поневолѣ привычка жить съ людьми накладываетъ отпечатокъ и одежда мѣняется въ зависимости отъ того общества, въ которомъ приходится бывать“. Неоспоримо, что между театромъ и обществомъ существовала тѣсная связь, но здѣсь мы имѣемъ дѣло не съ вліяніемъ публики на театръ, а съ тѣмъ отсутствіемъ дифференціаціи интересовъ различныхъ общественныхъ слоевъ, которое дѣлало возможнымъ въ началѣ революціоннаго періода субсидированіе фабрикантами рабочихъ организацій. Несомнѣнно, что profession de foi зрительнаго зала было гораздо радикальнѣе того, представителемъ котораго являлся Художественный театръ. Въ дѣйствительности они иногда даже не понимали другъ друга, причемъ театръ выказывалъ неспособность отдать себѣ вѣрный отчетъ о потребностяхъ публики, такъ сказать, оцѣнить моментъ. На это указываетъ *Снѣгурочка*, поставленная еще въ Эрмитажѣ; между *Одинокими* и *Когда мы, мертвые, пробуждаемся* она звучала какимъ-то страннымъ призывомъ назадъ, призывомъ окунуться въ миѳологическую глубь; пьеса не удержалась въ репертуарѣ, именно потому что та публика, которая наполняла Художественный театръ, стремилась впередъ, въ новую жизнь,—она ждала наступленія полосы активной дѣятельности, а не мертвящаго застоя; потому-то экскурсія театра въ область первобытно-спокойнаго уклада жизни не могла имѣть

---

[1]) „Подъ впечатлѣніемъ Художественнаго театра“ стр. 80.

успѣха: между благодушіемъ берендеевъ и напряженностью зрителя того времени было слишкомъ мало точекъ соприкосновенія.—Зрители неизбалованные возможностью видѣть на сценѣ изображеніе борьбы политическихъ партій пропускали мимо ушей послѣднюю фразу Стокмана, прощая ей ея антисоціальность за ту картину общественной борьбы, которая наполняетъ пьесу. Оваціи публики Стокману вовсе не означали ея солидарности съ тѣми выводами, къ которымъ онъ пришелъ. Очевидно, временами разногласіе было не малое. Поэтому было бы ошибочно принять за истинную физіономію театра тó, что рисовалось зрителямъ,когда они подъ вліяніемъ событій изъ дѣйствительной жизни реагировали не столько на то, что имъ давалъ театръ, сколько на то, что они хотѣли въ немъ видѣть. Поддаваясь по временамъ той революціонности, которою жила тогда вся Россія, Художественный театръ поддавался общественному настроенію въ той степени, въ какой самъ классъ—представителемъ котораго онъ былъ на нивѣ искусства—поддавался на политической аренѣ натиску широкихъ демократическихъ слоевъ. Отразивъ въ свое время подъемъ общественнаго самосознанія, онъ вмѣстѣ съ тѣмъ является и характернымъ отраженіемъ буржуазной реакціи.

Въ Художественномъ театрѣ всегда сказывались нѣкоторыя типичныя черты породившаго его общественнаго слоя. Прежде всего слѣдуетъ указать на отсутствіе истинной демократичности: небольшой размѣръ театра, малое количество дешевыхъ мѣстъ явно противорѣчатъ его первоначальному лозунгу общедоступности; по всему облику, по его атмосферѣ это скорѣе большихъ размѣровъ домашній театръ у богатаго барина, чѣмъ общедоступное театральное предпріятіе расчитанное на широкую публику.

Другая типичная черта буржуазіи—экклектизмъ сказалась въ отсутствіи у театра, опредѣленной физіономіи. *Шейлокъ* и *Чайка*, *Антигона* и *Извозчикъ Геншель*, *Снѣгурочка* и *На днѣ*, *Докторъ Стокманъ* и *Слѣпые*, *Борисъ Годуновъ* и *Жизнь человѣка*... какое разнообразіе, какая пестрота, граничащая съ неразборчивостью синематографа, дающаго зрѣлище на всякій вкусъ: тамъ покажутъ и „Драму въ шахтахъ“, и „Неудачу двухъ воровъ“ и „Секретъ часовщика“ со всякой чертовщиной, и „Антилопъ въ Лондонскомъ зоологическомъ саду“. Такой удивительно смѣшанный

репертуаръ показываетъ, что театру все равно надъ чѣмъ работать. Подобно современному поэту онъ какъ-бы заявляетъ:

„мнѣ дороги всѣ рѣчи,
И всѣмъ богамъ я посвящаю стихъ".

Это—полная безпринципность. Что показать публикѣ для театра не столь важно, разъ на лицо имѣются чисто внѣшніе эффекты; разрѣшить техническую трудность—вотъ въ чемъ для него главный интересъ; за процессомъ работы театръ проглядываетъ ея цѣль.

Наконецъ, третья черта свойственная нашей буржуазіи—страхъ передъ дѣйствительностью—сказался въ отсутствіи рѣшительнаго разрыва съ прошлымъ,—по крайней мѣрѣ въ репертуарѣ, тогда какъ въ области техники т. е. въ области формы онъ сказался куда рѣшительнѣе. Нельзя, конечно, не считаться съ тѣмъ, что театръ сильно стѣсненъ цензурой, нельзя забыть, что театръ далъ *Доктора Стокмана*, *Ѳедора Іоанновича* и *Юлія Цезаря*, т. е. самое сильное по революціонности, что онъ могъ дать; правда, нельзя упрекать театръ въ томъ, что онъ не ставитъ такой то пьесы, какъ нельзя обвинять поэта или писателя за то, что онъ не разрабатывалъ такихъ то сюжетовъ, но все таки будущій историкъ театра не сможетъ обойти молчаніемъ нѣкоторыя немалозначащія подробности. Не многознаменатально ли, что многія пьесы, въ которыхъ отражалась текущая дѣйствительность не въ романтической дымкѣ вродѣ *Дна*, а во всей ея непригляднocти, не нашли себѣ пріюта у Художественниковъ? *Евреи*, *Король*, пьесы вродѣ *Дурныхъ пастырей* Мирбо, переводныя драмы рисующія гнетъ нѣмецкой военщины отсутствуютъ у нихъ въ репертуарѣ и это какъ разъ въ то время, когда театръ изощрялся въ усиліяхъ поставить на сцену *разсказы* Чехова. Очевидно основныя идеи этихъ пьесъ, міровоззрѣніе ихъ авторовъ не подходили къ таковымъ Художественнаго театра: очевидно, полюсы ихъ соціальныхъ воззрѣній, симпатій и антипатій находились въ непримиримомъ противорѣчіи.

Классовая подоплека театра сказалась и въ томъ стремленіи удалить его отъ жизни, которое проводится теперь художественниками также настойчиво и опредѣленно, насколько раньше они приближали его къ общественнымъ переживаніямъ.

За послѣдніе три сезона въ репертуарѣ видное мѣсто занимаютъ историческія иллюстраціи, мало говорящія уму и серд-

цу (*Борисъ Годуновъ*) или пьесы интересныя лишь въ историко-литературномъ отношеніи напр. *Горе отъ ума*. Болѣе чѣмъ слабый успѣхъ *Бориса* въ свое время былъ объясненъ посредственнымъ исполненіемъ центральныхъ ролей. Но это общее мнѣніе въ значительной степени неправильно. Можно указать на нѣсколько второстепенныхъ фигуръ, которыя были очень хороши (напр. изящный Мнишекъ, Іезуитъ); монахи были прямо безподобны: можно сказать, что русская сцена за послѣднія десять лѣтъ не дала ничего равнаго высоко-художественной сценѣ въ корчмѣ; исполнитель роли Бориса, правда, вызывалъ справедливыя нареканія, но говорить что *Борисъ Годуновъ* шелъ безъ Самозванца по меньшей мѣрѣ странно. Фигура Дмитрія въ двухъ сценахъ пріема — замѣчательное созданіе: рѣдко когда геній режиссера проявлялъ себя такъ полно и рѣдко когда артистъ (не только въ Художественномъ театрѣ) давалъ образецъ такого творчества. Правда, сцена у фонтана не вышла, но это не вина артиста. Здѣсь самъ Пушкинъ (который къ тому же писалъ больше драматическую поэму, чѣмъ драму) можетъ быть сознательно, пользуясь правомъ поэта, допустилъ несообразность и заставилъ выученика пономаря говорить удивительная по красотѣ рѣчи. Театръ очутился здѣсь передъ непреоборимой задачей, ибо сталъ въ противорчіе со временемъ—котораго ничто побѣдить не можетъ—со временемъ написанія пьесы. Театральные критики просмотрѣли причины неуспѣха *Бориса*: ее нужно искать въ малой содержательности пьесы; это какой то калейдоскопъ, а не спектакль и даже сцена въ корчмѣ не могла выкупить скуки и сознанія пустоты, ненужности этого зрѣлища и даромъ затраченнаго времени. Говоря прямо, публика Художественнаго театра переросла такія постановки. Въ Грибоѣдовской комедіи это стремленіе уйти отъ жизни сказалось еще сильнѣе, еще характернѣе въ точкѣ зрѣнія на пьесу и въ толкованіи роли Чацкаго. Общественная сторона пьесы, „гражданскіе мотивы“ отступили на задній планъ, а впередъ выдвинулись любовь къ Софьѣ и всѣ мелочи обстановки крѣпостной эпохи. *Горе отъ ума*—произведеніе олицетворяющее борьбу стараго съ новымъ, страница изъ культурной исторіи русскаго общества—превратилась въ любовный эпизодъ семейной жизни московскаго барства двадцатыхъ годовъ. А постановка *Бориса Годунова* по сравненію съ *Ѳедоромъ Іоанновичемъ* прямо таки регрессъ. Взять для сравненія хотя бы роль

народа: въ *Өедорѣ*, сцена на мосту, а въ *Борисѣ* безмолвіе народа, какъ кульминаціонный пунктъ народной психики. Постановки *Драмы жизни*, *Жизни человѣка*, *Синей птицы* еще въ большей степени олицетворяютъ это желаніе уйти отъ дѣйствительности и, отрѣшившись отъ всего земного, удалиться въ область чистой фантазіи.

Такое удаленіе театра отъ жизни низводитъ его на степень болѣе или менѣе культурной забавы, придаетъ ему характеръ зрѣлища, болѣе или менѣе занимательнаго время-провожденія. Съ этой точки зрѣнія интересенъ проектъ постановки „Каина", неосуществленный благодаря цензурному запрету. На первый взглядъ кажется, что привлекла къ себѣ идейная сторона пьесы, бунтъ противъ Бога, что это попытка однородная съ *Өедоромъ Іоановичемъ*, но глубже вникнувъ можно видѣть всю ошибочность такого заключенія. Эти смѣлыя рѣчи, которыя крупная личность начала XIX в. вызывающе бросила лицемѣрнымъ ханжамъ, еще долго будутъ привлекать къ себѣ и волновать юношескія сердца, но вѣдь, не смотря на всю силу протеста, эта попытка, интересная для своего времени разрѣшить сложные вопросы о религіи, Богѣ, добрѣ и злѣ, не вызоветъ какъ прежде „взрыва восторговъ, благоговѣйнаго изумленія съ одной и негодованія даже формальныхъ проклятій съ другой"[1]). Что же привлекло руководителей театра къ этой мистеріи? Погоня за внѣшними эффектами. Заинтересовала и увлекла не пьеса — пьесы-то, вѣдь, нѣтъ: есть безконечные діалоги при полномъ отсутствіи дѣйствія,—а задача показать панораму пространства, въ которомъ совершаетъ полетъ Каинъ и Люциферъ, сопоставить эффектъ появленія Ангела и мрачное величіе Люцифера, заинтересовала почти непреоборимая трудность изобразить чудовища, населявшія нѣкогда землю и пр. Это продолженіе того пути, на который театръ вступилъ уже давно. Теперь зрителю остается слѣдить за смѣной живыхъ картинъ и только.

Теперь и техника сцены отражаетъ въ себѣ это удаленіе отъ жизни, давая зрителю условныя и стилизованныя постановки. Вмѣсто закоптѣлой, грязной, съ жирными пятнами подвальной стѣны теперь на сценѣ протянутъ черный бархатъ; вмѣсто поражающаго реализма напр. той сцены *Дна*, когда На-

---

[1]) Предисловіе П. Вейнберга въ Брокгаузскомъ изданіи.

ташу обвариваютъ кипяткомъ, воцаряется схематичность движеній и „статуарность пластики"... однимъ словомъ, ясно намѣчается тотъ поворотъ къ мейерхольдовщинѣ, на грани которой стоятъ почти всѣ послѣднія постановки Художественнаго театра.

VIII.

Окидывая мысленнымъ взоромъ дѣятельность Художественнаго театра за истекшее десятилѣтіе нельзя не замѣтить, что она распадается на три періода, изъ которыхъ каждый имѣетъ опредѣленный колоритъ.

Первый періодъ занимаетъ время отъ основанія театра до перехода въ д. Ліанозова. Художественный театръ еще не нашелъ себя, онъ даже не подозрѣваетъ той крупной роли, которую ему суждено играть въ исторіи театра и въ жизни русскаго общества. Художественники наполовину еще въ индивидуалистическомъ театрѣ: въ репертуарѣ преобладаютъ такія пьесы какъ *Шейлокъ*, *Трактирщица*, *Самоуправцы*, *Счастье Греты*, (о которой обозрѣватель серьезнаго ежемѣсячнаго журнала отказался дать отчетъ, находя необъяснимымъ и не допустимымъ ея появленіе въ Художественномъ театрѣ) *Снѣгурочка*, *Антигона*. Театръ начинаетъ романтической драмой (*Өедоръ Іоанновичъ*); онъ, какъ будто, лишь пробуетъ почву, желая удостовѣриться хорошо ли имъ усвоены новые принципы и для того повторяетъ своихъ учителей, мейнингенцевъ, постановкой *Шейлока*. И въ самой организаціи дѣла еще есть кое-что связывающее его съ старымъ театромъ: въ труппѣ, напр., есть артистъ на центральныя роли героическаго и трагическаго характера.

Второй періодъ начинается приблизительно за годъ до перехода въ Каммергерскій переулокъ. Теперь Художественный театръ обрѣлъ свое назначеніе и сознательно ведетъ свою роль бытописателя русской жизни, реагирующаго на каждое крупное ея проявленіе. Всѣ его постановки за это время—*Докторъ Стокманъ*, *Три сестры*, *Мѣщане*, *Столпы общества*, *На днѣ*, *Юлій Цезарь*, *Брандъ*, *Вишневый садъ*—отзываются на то, чѣмъ жило, что волноваго широкіе общественные круги и потому каждая новая постановка являлась крупнымъ общественнымъ событіемъ. Это время зрѣлости Художественнаго театра: и технически и морально онъ на высотѣ своей задачи. Поднесеніе Московской публикой адреса *театру во всей его совокупности* было отмѣчено печатью, какъ необычайный фактъ, которымъ

за Художественнымъ театромъ было признано крупное общественное значеніе.

1905 годъ—время, когда въ политической жизни страны произошли крупныя событія, повлекшія за собой болѣе строгую дифференціацію общественныхъ слоевъ и ихъ интересовъ. Крупная буржуазія бьетъ отбой и опредѣленно отграничивается отъ демократическихъ низовъ. Начинается полоса буржуазной реакціи и Художественный театръ отражаетъ и эту полосу въ жизни выдвинувшаго его класса третьимъ періодомъ своей дѣятельности, продолжающимся и до сихъ поръ. Предтечами его были *Слѣпые*, *Втируша* и *Внутри* Метерлинка, а *Дѣти солнца* имѣли значеніе поворотнаго пункта. Какая противоположность въ репертуарѣ съ тѣмъ временемъ, когда театръ ставилъ *Стокмана* и пьесы Чехова и Горькаго. Теперь театръ влекутъ къ себѣ не житейское *Дно* со всей его мутью, не политическіе протесты, не соціальная ненависть или соціальное горе, а претенціозныя. Нѣкія фигуры да неестественные пьяницы, нелѣпо вопящіе въ трактирѣ, какъ въ аду; и даже трактиръ теперь принимаетъ видъ какой то необычайной аптеки. Характерно и полное отсутствіе среды, картины жизни общественнаго слоя; дѣйствіе происходитъ внѣ времени и пространства (*Драма жизни*, *Жизнь человѣка*, *Синяя птица*). *Росмерсгольмъ*, послѣдняя постановка прошлаго сезона, знаменательно заканчиваетъ собой десятилѣтнюю дѣятельность театра: ею онъ сходится въ репертуарѣ съ Дузе, съ однимъ изъ столповъ индивидуалистическаго театра; постановкой-же *Лѣса* театръ теперь возвращается къ давно умершему быту Островскаго, пріобрѣтая такимъ образомъ значительное сходство съ репертуаромъ казеннаго театра девяностыхъ годовъ. Колесо совершило полный оборотъ—очевидно театръ пришелъ туда же, откуда вышелъ. Поворотъ назадъ къ эпохѣ крѣпостного барства, къ дореформенному быту Островскаго, преобладаніе историческихъ иллюстрацій и удаленіе отъ дѣйствительной жизни, —вотъ чѣмъ характеризуется этотъ третій періодъ дѣятельности Художественнаго театра, періодъ упадка и регресса.

Художественный театръ очевидно стоитъ на распутьи. Условныя и стилизованныя постановки уже не удовлетворяютъ; можетъ будутъ еще двѣ-три попытки въ этомъ направленіи, можетъ быть онѣ даже остановятъ на себѣ вниманіе, благодаря исключительной талантливости и неистощимому творчеству режиссера, но несомнѣнно, что условность на сценѣ, стилизо-

ванность умираетъ естественной смертью. При постановкѣ *Драмы жизни* всѣ были поражены ея новостью и необычайностью, а *Ростерсгольмъ* навѣваетъ скуку, что было констатировано единогласно всѣми. Но и къ натуралистической постановкѣ театру вернуться тоже нельзя: вѣдь при современномъ развитіи быстро совершенствующейся машинной техники синематографъ даетъ такую картину дѣйствительной жизни, какую не въ состояніи дать никакой натуралистическій театръ. Задача цвѣтныхъ синематографическихъ картинъ и сочетанія звука и движенія въ синематографѣ уже разрѣшены; уже и темы картинъ иныя: теперь показываются цѣлыя пьесы напр. „Отелло". Вопросъ удешевленія постановокъ то же играетъ немалую роль: какъ натуралистическія такъ и условныя постановки стоятъ слишкомъ дорого; толпа и бутафорія въ *Юліи Цезарѣ* стоила чуть ли не сто тысячъ, а стоимость знаменитаго колеса въ *Синей птицѣ* исчислена была, какъ извѣстно, въ тридцать тысячъ. Театру только и остается что отбросить лишній балластъ т. е. чрезмѣрныя по количеству актеровъ массовыя сцены и сложную бутафорію и дать то чего не можетъ быть показано въ синематографѣ: человѣческую душу. Театру остается одинъ путь: вернуться къ прежнимъ реалистическимъ постановкамъ; очевидно *Росмерсгольмомъ, Лѣсомъ* (и можетъ быть *У царскихъ вратъ*) онъ вступаетъ на этотъ путь.

Въ настоящемъ сезонѣ исполняется десятилѣтіе Художественнаго театра и мысль невольно снова и снова возвращается ко второму періоду его дѣятельности. Тогда театръ былъ не пустой „забавой отъ бездѣлья", не послѣобѣденнымъ время препровожденіемъ, а отголоскомъ соціальныхъ конфликтовъ, ареной столкновенія интересовъ различныхъ общественныхъ группъ, сознательнымъ участникомъ въ политической жизни страны. Выростая до значенія крупнаго соціальнаго фактора, онъ явился въ роли общественнаго глашатая и выразителя нуждъ демократіи. Это золотыя страницы въ исторіи Художественнаго театра, когда каждый его актеръ ощущалъ въ себѣ гражданина и могъ по праву гордиться своимъ положеніемъ въ обществѣ, когда Художественный театръ блестяще и неопровержимо доказалъ, чѣмъ долженъ быть театръ вообще и каковы должны быть его назначеніе, цѣли и идеалы.

В. Чарскій.

Театръ въ современномъ и будущемъ обществѣ.

Вотъ уже три года, какъ я не перестаю повторять, что драма умираетъ, что драма умерла.
Золя (Натурализмъ въ театрѣ).

Театръ скоро будетъ упраздненъ, какъ вымирающая форма,.. Въ пользу такого предположенія говоритъ тотъ кризисъ, который охватилъ европейскіе театры.
Стриндбергъ (Предисловіе къ Фрекенъ Юліи).

I.

Театральное искусство переживаетъ въ настоящее время на западѣ (и у насъ) серьезный кризисъ, вызванный цѣлымъ рядомъ соціально-экономическихъ причинъ.

Во второй половинѣ XIX в., когда капиталистическая система производства преобразовала всю общественную и интеллектуальную жизнь, когда у власти стала буржуазія, театръ неизбѣжно превратился изъ орудія классовой борьбы, какимъ онъ нѣкогда былъ въ рукахъ tiers-état, въ простое торгово-промышленное предпріятіе, работающее прежде всего на рынокъ, ради прибыли.

Еще въ 1849 г. Рихардъ Вагнеръ предвидѣлъ съ удивительнымъ проникновеніемъ въ будущее эту метаморфозу театра.

„Истинной сущностью искусства—писалъ онъ въ своемъ памфлетѣ Kunst und Revolution—становится индустрія, его цѣлью—нажива, его предлогомъ—развлеченіе для скучающихъ“. Наступаетъ время, когда искусство будетъ брать свои „питательные соки“ изъ „спекуляціи въ широкомъ масштабѣ“, которая является „кровеноснымъ центромъ“, „сердцемъ“ капитали-

стическаго общества. Театръ — предсказывалъ Вагнеръ—будетъ въ особенности наглядно иллюстрировать зависимость художественнаго творчества отъ коммерческихъ соображеній, такъ какъ онъ „устраиваетъ свои празднества каждый вечеръ почти во всѣхъ европейскихъ городахъ".

Исторія развитія театральнаго искусства на западѣ во второй половинѣ XIX в. блистательно подтвердила прогнозъ Рихарда Вагнера.

Въ Англія, долгое время наиболѣе передовой капиталистической странѣ Европы, театръ давно уже перестал преслѣдовать какія бы то ни было серьезныя художественныя цѣли. Ни одинъ англійскій писатель второй половины XIX в. не считалъ возможнымъ работать для сцены, а если порою Теннисонъ, Свинбернъ, и Браунингъ принимались за драму, то имѣли въ виду всегда читателя, а не зрителя. Въ тѣхъ рѣдкихъ случаяхъ, когда выдающійся художникъ создавалъ произведенія для театра, какъ О. Уайльдъ, онъ руководился при этомъ исключительно денежными соображеніями. Тѣ немногіе писатели, которые задавались планомъ серьезной реформы драматическаго искусства (Пайнеро, Джонсъ), должны были сложить оружіе, натолкнувшись съ самаго начала на равнодушіе публики. „Англичане—замѣчаетъ Золя—не терпятъ на сценѣ даже намека на вдумчивое изученіе человѣческой жизни. Они упали до мелодрамы и упадутъ еще ниже, потому что запрещеніе правдиваго изображенія дѣйствительности неизбѣжно убиваетъ искусство". Англійскій театръ сталъ во второй половинѣ XIX в. настоящей лавочкой, бойко торгующей передѣлками и переводами посредственныхъ французскихъ пьесъ.

Не лучше обстоитъ дѣло во Франціи.

„Въ Парижѣ—справедливо замѣчаетъ Стриндбергъ—театръ сдѣлался торгово-промышленнымъ предпріятіемъ, гдѣ главной пружиной является капиталистъ. Затѣмъ антрепренеръ подбираетъ популярныхъ артистовъ, заказываетъ авторамъ роли, выѣзжаетъ на дивахъ и вотъ возникаетъ цѣлая драматургія для дивъ, съ Пальерономъ и Дюма во главѣ. Если же въ пьесѣ нѣтъ ролей для знаменитостей, то такія пьесы просто не принимаются".

Въ Германіи пьеса оцѣнивается обыкновенно директоромъ не по ея художественнымъ достоинствамъ, а по количеству распродаваемыхъ на нее билетовъ. Произведенія авторовъ дѣ-

лятся у нихъ на такія, которыя дѣлаютъ сборъ, и на такія, которыя его не дѣлаютъ. Первыя получаютъ почетный титулъ „Kassenstueck". Въ Германіи существуетъ цѣлая литература, спеціально направленная противъ театральныхъ антрепренеровъ и директоровъ, портящихъ своимъ коммерческимъ отношеніемъ драматическое искусство. Эти критики-моралисты забываютъ, что сами антрепренеры и директора являются въ огромномъ большинствѣ случаевъ лишь наемниками капитала, его несвободными приказчиками. Болѣе трезвые писатели настаиваютъ поэтому на коренной реформѣ театральнаго дѣла, на необходимости его передачи въ руки городскихъ муниципалитетовъ, хотя впрочемъ не закрываютъ глаза на недостаточность одной этой реформы, такъ какъ бюргерство, въ рукахъ котораго находится городское самоуправленіе, погружено въ политическую и интеллектуальную спячку и едва ли сумѣетъ возродить падающее драматическое искусство [1]).

Если антрепренеры и директора видятъ въ театрѣ прежде всего средство наживать деньги, то публика ищетъ въ спектаклѣ прежде всего развлеченіе. „Если какой-нибудь принцъ послѣ сытнаго обѣда,—писалъ еще Вагнеръ въ упомянутой брошюрѣ,—банкиръ послѣ утомляющихъ мозгъ спекуляцій, рабочій послѣ чрезмѣрно длиннаго рабочаго дня приходятъ въ театръ, то они не хотятъ снова напрягать свой умъ, они желаютъ отдохнуть, забавляться". Публика вообще руководится въ своемъ отношеніи къ пьесѣ обыкновенно такими настроеніями и соображеніями, которыя ничего общаго не имѣютъ съ эстетикой. Достаточно побывать на первомъ представленіи новаго произведенія въ какомъ-нибудь заграничномъ театрѣ. „Эти представленія—замѣчаетъ Ландсбергъ—очень похожи на бой быковъ или пѣтуховъ. Публика обнаруживаетъ тиранническія замашки самаго худшаго свойства. Въ нѣсколько часовъ рѣшается судьба многолѣтняго творчества. Вы ни одной минуты не чувствуете, что люди собрались для эстетическихъ эмоцій. Нѣтъ и слѣда спокойнаго созерцанія, лишь нервная раздражительность людей, чуждыхъ искусству, жадныхъ до славы". Какую огромную и тлетворную роль играетъ мода въ томъ или иномъ отношеніи публики къ пьесѣ, видно хотя бы изъ того факта, сообщаемаго такимъ компетентнымъ человѣ-

---

[1]) Bab: Zur Kritik der Bühne.

комъ, какъ бывшій директоръ вѣнскаго Burg-театра, Буркхартъ, что бывали случаи, когда пьеса въ продолженіи многихъ вечеровъ шла при пустой залѣ, но стоило только появиться аншлагу—сотое представленіе,—какъ публика уже валомъ валила въ театръ. Современная аудиторія проникнута къ тому же опредѣленными классовыми симпатіями и антипатіями, которыя играютъ для нея роль главнаго критерія. Она приходитъ въ негодованіе, когда авторъ пьесы подвергаетъ рѣзкой критикѣ существующій соціальный строй и показываетъ, какъ изъ его нѣдръ выростаетъ возмущеніе порабощенныхъ классовъ. Во Франціи театръ открывалъ гостепріимно свои двери только умѣреннымъ реформистамъ, въ родѣ Бріё или Эрвье, бичующимъ такіе недостатки буржуазнаго общества, устраненіе которыхъ не повлекло бы за собой упраздненія системы наемнаго труда, и съ особенной охотой обращающимъ свое вниманіе на необходимость реформы не экономическихъ, а только семейныхъ отношеній. Въ Германіи въ 80-ыхъ годахъ соціальный вопросъ, всколыхнувшій снизу до верху, вплоть до императорскаго престола, всю жизнь, вторгся и на сцену, но удержался на ней недолго, хотя большинство изъ этихъ „соціальныхъ“ пьесъ были проникнуты или примиренческимъ или филантропическимъ или даже просто самымъ доподлиннымъ буржуазнымъ духомъ. Извѣстно, какой скандалъ вызвали „Ткачи“ Гауптмана, „На поворотѣ“ Хальбе... Неудивительно поэтому, что соціальная драма очень скоро сошла съ нѣмецкой сцены, уступивъ мѣсто романтическимъ сказочкамъ и веселымъ фарсамъ.

Быть можетъ наиболѣе непосредственной и отзывчивой публикой являются въ настоящее время рабочіе. По крайней мѣрѣ упомянутый выше бывшій директоръ Burg-театра признается (Das Theater), что нигдѣ ему не приходилось видѣть „болѣе воспріимчивыхъ слушателей, обладавшихъ къ тому же удивительно вѣрнымъ чутьемъ“, какъ рабочіе — соціалъдемократы. И въ самомъ дѣлѣ: пролетаріатъ неоднократно обнаруживалъ большой и искренній интересъ къ драматическому искусству. Достаточно указать на возникшую въ 80 г. въ Берлинѣ „Свободную Народную Сцену“—истинно пролетарскій театръ, содержавшійся на деньги рабочихъ. Однако при существующихъ соціальныхъ условіяхъ, при низкой заработной платѣ и чрезмѣрно длинномъ рабочемъ днѣ, пролетарій лишенъ возможности посѣщать театръ и оказывать вліяніе на реперту-

аръ. Къ тому же рядовой рабочій въ настоящее время не настолько развитъ, чтобы служить надежной опорой для антрепренера и драматурга. Вандервельде сообщаетъ (Соціализмъ и искусство), что на спектакляхъ, организованныхъ секціей искусства при Брюссельскомъ Народномъ Домѣ, гдѣ ставились пьесы новѣйшаго репертуара, обыкновенно съ соціальной тенденціей, всегда, правда, имѣлась группа рабочихъ, преимущественно квалицифированныхъ, но она „далеко не составляла большинства“, рабочая масса „охотнѣе слушала по воскреснымъ вечерамъ разныя старыя мелодрамы“.

Такимъ образомъ въ буржуазно-капиталистическомъ обществѣ при господствѣ производства на рынокъ театръ долженъ былъ неизбѣжно превратиться для однихъ, антрепренеровъ и директоровъ, въ средство наживы, а для другихъ, для публики въ мѣсто забавы и развлеченія.

II.

Если капиталистическая система производства, подчинившая драматическое искусство, какъ и все производство, закону предложенія и спроса, представляла мало благопріятную почву для его процвѣтанія, то и всѣ серьезныя попытки возродить театръ, которыми такъ богата вторая половина XIX в., также въ силу разныхъ причинъ кончились полнымъ крушеніемъ.

Между тѣмъ, какъ сцена до-капиталистическаго періода отличалась крайней простотой и незатѣйливостью, между тѣмъ, какъ для старыхъ руководителей театровъ, какъ напр., для Лаубе, обстановочная часть была лишь „неизбѣжнымъ зломъ“, во второй половинѣ XIX в. декорація начинаетъ все болѣе и болѣе преобладать надъ драматическимъ дѣйствіемъ.

„Точныя декораціи—писалъ Золя (Натурализмъ въ театрѣ)—являются результатомъ мучающей насъ потребности въ реализмѣ“. „Декораціи расширяютъ область драмы, вводя въ нее самую природу въ ея дѣйствіи на человѣка“. „Декорація на сценѣ то же, что описаніе въ романѣ“.

Кое-гдѣ уже дѣлались попытки примѣнить этотъ „натуралистическій“ принципъ точности воспроизведенія среды къ сценическимъ представленіямъ: на этой мысли была построена вся дѣятельность Кронегка, режиссера мейнингенской придворной труппы (70 годы).

Натуралистическая формула окончательно восторжествовала въ 80 годахъ, въ Германіи, въ эпоху, когда капитализмъ сверху до низу перестроилъ всю общественную жизнь. По мѣрѣ развитія крупнаго машиннаго производства мѣщанство все болѣе оттѣснялось на задній планъ. Изъ своихъ разлагавшихся нѣдръ оно выбрасывало въ столицу массу молодежи, которая шла туда завоевать богатство и счастье. Попадая изъ тихой провинціи въ ошеломляющую сутолоку крупнаго фабричнаго города, эта молодежь на каждомъ шагу чувствовала на себѣ его подавляющее вліяніе, и, порабощенная тысячью перекрещивающихся внѣшнихъ воздѣйствій, она пассивно склонялась передъ окружавшей ея громадой. Интеллигентные пролетаріи по положенію, поставленные въ необходимость отчаянно бороться за свое существованіе, испытывая на себѣ гнетъ лишеній и нужды, эти молодые люди чувствовали себя несвободными и связанными, скованными по рукамъ и ногамъ матеріальными обстоятельствами. Выходцы изъ мелкой буржуазіи, они видѣли, какъ этотъ классъ разлагался подъ напоромъ новыхъ условій жизни, опутывая цѣпями отдѣльныхъ своихъ членовъ, лишая ихъ возможности пробиться наверхъ, увлекая ихъ цѣпкими пальцами въ пропасть неминуемой гибели. Эта мелкобуржуазная интеллигенція, захваченная водоворотомъ капиталистическаго хозяйства, должна была неизбѣжно прійти къ убѣжденію, что окружающая „среда“ могучѣе отдѣльной „личности“. Въ драматическихъ концепціяхъ писателей, вышедшихъ изъ этого поколѣнія нѣмецкихъ восьмидесятниковъ, обстановка играла поэтому такую же, если не болѣе важную роль, чѣмъ фигура героя. Основной темой ихъ произведеній всегда была гибель человѣка, вызванная внѣшними обстоятельствами. Дѣйствующія лица въ ихъ пьесахъ падали жертвами или закона наслѣдственности (Гауптманъ: Передъ восходомъ солнца) или стихійныхъ силъ природы (Хальбе: Ледоходъ), и они особенно охотно изображали распадающуюся соціальную среду, налагающую на своихъ членовъ печать расшатанности, раздвоенности, вырожденія и доводящую ихъ до соціальной или физической смерти. (Гауптманъ: Праздникъ мира; Михаилъ Крамеръ; Возчикъ Геншель; Шляфъ: Семейство Зелике; Мастеръ Эльце). Придавая средѣ такое преобладающее значеніе, эти писатели отводили въ своихъ пьесахъ огромное мѣсто ея разрисовкѣ, причемъ часто декорація не имѣла непосредственнаго отноше-

нія къ драматическому дѣйствію. Вотъ напр. какъ начинается второе дѣйствіе въ пьесѣ Гауптмана „Передъ восходомъ солнца".

> Утро. Около 4 часовъ. Окна въ трактирѣ освѣщены. Въ ворота виднѣется блѣдно-сѣрый утренній свѣтъ, который постепенно въ теченіе дѣйствія дѣлается багровымъ и затѣмъ переходитъ въ яркій дневной свѣтъ. Около воротъ сидитъ рабочій и отбиваетъ косу. При поднятіи занавѣса его силуэтъ едва вырисовывается на фонѣ сѣраго утренняго неба и слышатся монотонные, непрерывные, правильные удары молотка о наковальню. Впродолженіи нѣсколькихъ минутъ слышится только одинъ этотъ звукъ, потомъ торжественная тишина ранняго утра нарушается громкими разговорами посѣтителей, уходящихъ изъ трактира. Дверь трактира съ рѣзкимъ стукомъ захлопывается. Слышенъ вдали лай собакъ. Пѣтухи громко перекликаются.

Эта натуралистическая техника драмы ставила новыя задачи техникѣ театральной. Рядомъ и выше актера становился теперь *декораторъ* и *машинистъ*. Одновременно съ драмой Гауптмана возникаетъ въ 80 годахъ въ Берлинѣ театръ Брама „Свободная Сцена", стремящаяся къ точному и детальному воспроизведенію среды. Несмотря на бурный скандалъ, вызванный постановкой „Передъ восходомъ солнца", натуралистическая техника скоро получила всеобщее признаніе, и Брамъ былъ приглашенъ директоромъ въ Deutsches Theater, наиболѣе передовую нѣмецкую сцену, играющую въ Германіи приблизительно такую же роль, какъ у насъ Художественный Театръ.

Торжество натурализма на сценѣ было непродолжительно.

Новая драма отражала жизнь если и не въ соціалистическомъ, то во всякомъ случаѣ въ рѣзко радикально-демократическомъ освѣщеніи. Она съ охотой рисовала эгоизмъ и развращенность крупной буржуазіи, любила дѣлать экскурсіи въ область пролетарскаго быта и иногда пугала соціальной революціей. Она подвергала существующій экономическій строй болѣе или менѣе рѣзкой критикѣ и была проникнута пессимистическимъ духомъ. Натурализмъ былъ (по содержанію) порою бурный и отчаянный, еще чаще усталый и унылый протестъ мелкой буржуазіи и мелкобуржуазной интеллигенціи противъ господства крупнаго капитала. Новая драма могла еще поль-

зоваться успѣхомъ въ 80 годахъ, когда нѣмецкая промышленность переживала кризисъ и не только мѣщанство, но и буржуазія были настроены въ минорномъ тонѣ. Когда же въ 90 годахъ начался новый подъемъ индустріи, когда предприниматели и собственники снова почувствовали подъ собою твердую почву, когда жизнь снова стала „пріятной и прекрасной", вмѣстѣ съ кризисомъ прошелъ и пессимизмъ, уступивъ мѣсто жаждѣ наслажденій, чувству жизнерадостности. Снова окрѣпшая буржуазія сразу охладѣла къ обличительному и тенденціозному натурализму, къ соціальнымъ темамъ, къ пессимистическимъ тирадамъ, къ проповѣдямъ объ обновленіи міра. Все громче раздавался боевой кличъ: „Долой Гауптмана". Такъ озаглавилъ Ландсбергъ свой памфлетъ противъ натурализма. Публика переноситъ теперь свои симпатіи отъ натуралистовъ къ модернистамъ. Въ мюнхенскомъ журналѣ „Blätter für die Kunst" С. Георге, Гофмансталь и др. печатаютъ свой эстетическій манифестъ: „Искусство—утверждаетъ новая школа—существуетъ не для голодныхъ тѣлъ и не для ожирѣвшихъ душъ. Мы не озабочены мыслью о томъ, какъ бы улучшить соціальный строй. Эта задача не входитъ въ область поэзіи. Надъ всѣми нашими общественными и партійными распрями поэтъ стоитъ какъ хранитель священнаго огня".

Этотъ переломъ въ настроеніи буржуазіи сказывается немедленно и въ области сценическаго искусства. Мѣсто директора „Нѣмецкаго Театра" занимаетъ Максъ Рейнхартъ. Натуралистическій репертуаръ смѣняется или модернистскими драмами (Гофмансталь, Ведекиндъ) или романтическими трагедіями (Клейстъ: Кетхенъ изъ Гейльброннъ), или сказочными пьесами Шекспира (Сонъ въ Иванову ночь; Венеціанскій купецъ).

Хотя натуралистическая драма и была торжественно похоронена, принципъ натуралистической техники однако сохранился нетронутымъ. Обстановка продолжала играть прежнюю огромную роль и при Рейнхартѣ. Какое значеніе новый директоръ „Нѣмецкаго Театра" придавалъ декораціямъ, видно не только изъ того, что для него работали первоклассные художники-декораторы, но также изъ того, что послѣ поднятія занавѣса сцена долгое время оставалась пустой, чтобы дать зрителямъ возможность насладиться красивой обстановкой. Декорація въ постановкахъ Рейнхарта часто прямо подавляла

драматическое дѣйствіе, въ особенности въ „Венеціанскомъ купцѣ“, гдѣ по единодушному отзыву критики и публики за живописной и музыкальной стороной совершенно не видно было Шекспира [1]).

Въ Англіи точно также декорація преобладаетъ надъ пьесой. Здѣсь Гордонъ Крэгъ прямо доказывалъ, что въ театральномъ спектаклѣ главное—декорація, тогда какъ слова актеровъ только пояснительный къ ней текстъ, какъ въ оперѣ они только либретто для арій.

Какъ ни эксцентричной и странной кажется на первый взглядъ теорія лондонскаго директора, она въ сущности только отражаетъ фактическое положеніе англійскаго театра, гдѣ декораціи обыкновенно настолько же великолѣпны, насколько самая пьеса посредственна.

Защищая принципъ натуралистической постановки на сценѣ, Золя вмѣстѣ съ тѣмъ настойчиво предостерегалъ отъ чрезмѣрнаго увлеченія натуралистической формулой. Онъ подчеркивалъ, что „рама не должна затемнять дѣйствующихъ лицъ своей важностью и богатствомъ“. Онъ считалъ „декораціи достойными осужденія“, разъ онѣ перестаютъ служить „анализу фактовъ и дѣйствующихъ лицъ“, разъ онѣ „выходятъ за предѣлы этой научной функціи“. Золя боялся превращенія драмы въ—панораму. „Есть такіе эффекты—замѣчаетъ онъ,—которыхъ нельзя передать, напр. наводненіе, сраженіе, обвалъ“. А если бы даже и удалось воспроизвести на сценѣ подобныя картины, то, по его мнѣнію, есть полное основаніе опасаться, что „театръ, вступивъ на эту покатость“, скоро превратился бы въ простое „выставочное зрѣлище“, въ „грубое удовольствіе для глазъ“.

Предчувствіе Золя сбылось.

Если точность и детальность воспроизведенія среды еще органически вытекали изъ драматической техники натурализма, то преобладающее значеніе декорацій въ пьесахъ, написанныхъ въ другомъ стилѣ, должно было неизбѣжно превратить театральное представленіе въ панораму.

---

[1]) О театрѣ Рейнхарта. См. Bab: Zur Kritik der Bühne;—Hamann; Impressionismus.

III.

Начиная съ конца 80 годовъ въ Германіи все чаще раздавались голоса противъ господства на сценѣ принципа декоративности во имя большей простоты постановки.

Во главѣ этого движенія стоялъ извѣстный шекспирологъ Р. Женэ, напечатавшій въ 1887 г. въ газетѣ Münchener Allgemeine Zeitung статью подъ заглавіемъ: „О естественности и исторической правдѣ на сценѣ", въ которой рѣзко вооружался противъ порабощенія драмы живописью. „Какъ бы ни была красива декорація, какъ бы даже органически она ни сливалась съ самой пьесой, все же она обязана скромно отступить на задній планъ передъ драматическимъ дѣйствіемъ".

Этотъ призывъ назадъ къ большей простотѣ нашелъ сочувственный отголосокъ въ литературно-театральныхъ кружкахъ, въ особенности въ Мюнхенѣ. Вспоминали старыхъ нѣмецкихъ романтиковъ и ихъ походъ противъ богатыхъ и сложныхъ декорацій. Цитировали слова Арнима, вложенныя имъ въ уста идеальнаго актера, который ниспровергнетъ картонныя колонны и воскликнетъ: „Долой эти лохмотья и бревна, развѣ эта гнусная и жалкая ложь поможетъ мнѣ изобразить правду. Я прежде всего то, чѣмъ является и возсоздаваемый мною герой—я человѣкъ". Указывали на попытки Тика, а потомъ Иммермана, возродить незатѣйливую и простую сцену шекспировскихъ временъ.

Тотъ же самый вопросъ дебатировался и во французской литературѣ, гдѣ Франсискъ Сарсей рѣзко ополчался противъ „натуралистическаго театра" Золя, противополагая ему, какъ идеалъ, мольеровскую сцену, не знавшую никакихъ декорацій.

Въ 1890 г. директоръ придворной мюнхенской сцены Перфаль основалъ въ сотрудничествѣ съ архитекторомъ Лаутеншлегеръ и режиссеромъ Савицъ Шекспировскую Сцену, возстановлявшую древнюю простоту, или, какъ Золя выразился иронически въ своей полемикѣ съ Сарсей, „древнюю наготу" театральной постановки. Творцы „упрощеннаго" театра не были собственно противниками реализма. Напротивъ, они съ своей стороны стремились разрушить главную „условность" театральнаго зрѣлища: впечатлѣніе сцены, чтобы усилить иллюзію жизни. Для этой цѣли они почти слили зрительную залу съ театральными подмостками, упразднили занавѣсъ, раздѣляю-

щій слушателей отъ актеровъ, ввелъ вторую внутреннюю сцену и, распредѣляя дѣйствіе между этими двумя сценами, сократилъ до минимума антракты, уничтожающіе иллюзію представленія.

Попытка мюнхенцевъ сочетать реализмъ изображенія съ упрощеніемъ обстановки неизбѣжно должна была кончиться крушеньемъ. Вмѣсто того, чтобы приблизиться къ шекспировской простотѣ, они то и дѣло отъ нея уклонялись. Зрителя XVI в. не шокировало, если король Лиръ произносилъ свои монологи, обращенные къ грозѣ, во внутренней сценѣ, совершенно не походившей на степь или лѣсъ. Въ настоящее время такой диссонансъ будетъ нестерпимо рѣзать глазъ даже самаго отъявленнаго сторонника упрощенной сцены. Мюнхенцы это понимали. И вотъ, чтобы не вызвать протеста со стороны реалистическаго чутья современнаго зрителя, они въ такихъ случаяхъ заслоняли дворецъ (внутреннюю сцену) колонной, обвитой гирляндой зелени. Въ такомъ случаѣ, почему не изобразить цѣликомъ лѣсъ или степь? *).

Хотя примѣръ мюнхенцевъ и не оказалъ существеннаго вліянія на нѣмецкіе театры, голоса въ пользу сокращенія декоративнаго элемента на сценѣ не только не затихли, а напротивъ, даже становились громче.

„Въ интересахъ искусства,—писалъ напр. Киліанъ, сторонникъ принциповъ Мюнхенской Шекспировской Сцены,—мы должны протестовать противъ превращенія театра въ панораму, противъ смѣшенія живописи и пластики ради какой-то дѣтской забавы. Поэтическое настроеніе, на воспроизведеніе котораго современные режиссеры обращаютъ совершенно основательно такое большое вниманіе, вовсе не обусловлено роскошью и точностью декорацій, напротивъ, самый простой фонъ, съ настроеніемъ выполненный, можетъ служить этой цѣли такъ же успѣшно, какъ и самая детальная натуралистическая постановка". Защитѣ идеи упрощеннаго театра посвящена и недавно вышедшая книга Т. Лессинга: Theatereel. „Вмѣсто исторической и эмпирической точности,—замѣчаетъ авторъ—необходимо стремиться на сценѣ къ эстетической символикѣ. Нарисованные замки и дворцы, лѣса и пейзажи должны усту-

*) О мюнхенскомъ шекспировскомъ театрѣ см. Kilian „Dramaturgische Blätter"

пить мѣсто болѣе тонкимъ указаніямъ и намекамъ. Разбитая колонна и красиво накинутый хитонъ—вотъ все, что нужно для того, чтобы воспроизвести Элладу Ифигеніи; факелъ въ ночной темнотѣ и далекій абрисъ замка, вотъ самая подходящая обстановка для обвѣянной крыльями смерти любовной страсти Тристана и Изольды". Авторъ цитируемой книги предлагаетъ затѣмъ цѣлую техническую реформу сцены, которая съ одной стороны сводится къ наивозможно большему упрощенію декоративнаго и бутафорскаго аппарата, а съ другой стороны доводитъ принципъ реализма до послѣдней крайности: такъ онъ предлагаетъ замѣнить разрисованные картоны, изображающіе, напримѣръ, лѣсъ или горы, однимъ деревомъ или одной скалой, но зато настоящими.

Этотъ поворотъ къ упрощенію, къ „стилизованной" постановкѣ вызванъ съ одной стороны чисто финансовыми соображеніями. Богатыя и сложныя декораціи слишкомъ дороги, предъявляютъ слишкомъ большія требованія къ карману предпринимателя. Какъ нѣкогда помпѣзная романтическая драма въ стилѣ В. Гюго должна была очистить подмостки для реалистическихъ, менѣе обстановочныхъ пьесъ Ожье и Дюма, между прочимъ потому, что требовала слишкомъ крупныхъ затратъ, такъ и пышныя декоративныя постановки въ духѣ „Нѣмецкаго театра" должны были уступить мѣсто новымъ техническимъ пріемамъ, болѣе упрощеннымъ и потому болѣе экономнымъ. Но для „стилизованной" постановки требуется особый репертуаръ: соціальную драму, напримѣръ, трудно или даже невозможно поставить въ условномъ стилѣ. Финансовыя соображенія предпринимателей театральнаго дѣла встрѣтились съ антидемократическими настроеніями буржуазіи. Максъ Рейнхартъ основываетъ въ Берлинѣ новый театръ, Kammerspielhaus, „интимную сцену" для немногихъ,—и ставитъ здѣсь въ условной манерѣ такія пьесы, въ которыхъ почти не отражаются шумъ и борьба жизни, въ которыхъ во всякомъ случаѣ нѣтъ рѣчи о соціальной проблемѣ, изображаются психическія переживанія, понятныя лишь избранной и утонченной публикѣ, (въ особенности Метерлинка). Руководитель „интимнаго" театра скоро очутился въ критическомъ положеніи: у него не было больше пьесъ, годныхъ для стилизаціи. Пришлось поневолѣ прибѣгнуть къ классическому репертуару, далекому, какъ и модернизмъ, отъ треволненій и схватокъ дѣйствительности: однако

попытка стилизовать трагедію Геббеля „Кольцо Гюгеса" потерпѣла полное фіаско...*)

Такимъ образомъ стремленіе „упростить" постановку театральныхъ пьесъ закончилось такимъ же фіаско, какъ и стремленіе „осложнить" ее. Если натуралистическая формула превратила драму въ „выставочное зрѣлище", въ „грубое удовольствіе для глазъ", то призывъ назадъ къ „древней наготѣ" страшно сузилъ репертуаръ и ставилъ директоровъ театра въ безвыходное положеніе.

IV.

А между тѣмъ буржуазная драма шла къ полному вырожденію.

На смѣну натурализму явился импрессіонизмъ, вѣрнѣе импрессіонизмъ выросталъ незамѣтно изъ натурализма. Уже натуралистическая драма задавалась цѣлью путемъ детальной разрисовки среды вызвать то или иное настроеніе, напримѣръ, гнетущее чувство надвигающейся катастрофы (Гауптманъ: Праздникъ мира) или ужасъ отъ разрастающихся угрызеній совѣсти (Шляфъ: Мастеръ Эльце) и уже она пользовалась для этой цѣли не только драматическимъ дѣйствіемъ, но и побочными средствами: музыкой, колокольнымъ звономъ, и т. д. (Гауптманъ: Передъ восходомъ солнца; Шляфъ: Семейство Зелике; Стриндбергъ: Фрекенъ Юлія). Уже въ натуралистической драмѣ статическій элементъ (состоянія) преобладалъ надъ элементомъ динамическимъ (дѣйствіемъ) и уже она въ сущности распадалось на рядъ отдѣльныхъ импрессіонистически написанныхъ картинъ, заслонявшихъ общее впечатлѣніе отъ пьесы.

Импрессіонистическая драма ставила своей задачей, не прибѣгая къ детальному изображенію обстановки, при помощи одного только діалога участвующихъ лицъ (элементъ музыки, конечно, не исключался) вызвать въ душѣ зрителя извѣстное настроеніе. „Настроеніе" провозглашалось теперь главной сущностью искусства, подобно тому, какъ оно было главной сущностью и нервозной психики буржуазной интеллигенціи конца XIX вѣка. „Все сводится къ ощущеніямъ"—восклицаетъ

---

[1]) Bab: Zur Kritik der Bühne.

Штейгеръ въ своей книгѣ о новой драмѣ (Ибсенъ, Гауптманъ и Метерлинкъ). „Настроеніе есть вмѣстѣ съ тѣмъ и credo всякаго искусства". Наибольшаго совершенства импрессіонистическая драма достигла подъ перомъ Метерлинка, раннія пьесы котораго лишены всякаго движенія: въ нихъ нѣтъ рѣзкихъ конфликтовъ, нѣтъ борьбы, нѣтъ ни развитія характеровъ, ни активныхъ героевъ,—ихъ назначеніе въ томъ, чтобы путемъ, главнымъ образомъ, извѣстнаго подбора словъ, особой манеры говорить и выражаться, вызвать сначала смутное, потомъ все болѣе проясняющееся и розростающееся чувство ужаса передъ жизнью, чувство безпомощности человѣка передъ лицомъ таинственнаго рока. Въ такомъ же духѣ написаны и нѣкоторыя пьесы, напримѣръ, Пшибышевскаго (Гости) и др.

Импрессіонистическая формула должна была прежде всего видоизмѣнить внѣшнюю форму драмы, ея размѣръ. Пятиактной пьесой трудно вызвать настроеніе и трудно заинтересовать публику, жаждущую получить настроеніе. Драматургъ сокращалъ поэтому свои пьесы до одного акта, подобно тому какъ романисты сокращали романъ или повѣсть до небольшого очерка или сжатой миніатюры. Возникаетъ особый видъ пьесъ, получающихъ названіе „пятнадцатиминутныхъ" (Quart d'heure). Такъ какъ современная театральная публика вообще не умѣетъ благодаря безпокойству, вызванному лихорадочной сутолокой жизни, долго сосредоточиваться на однихъ и тѣхъ же впечатлѣніяхъ, то даже и такіе драматурги, которые не являются чистыми импрессіонистами, спѣшатъ перейти отъ длинной пьесы, занимающей весь вечеръ, къ „трилогіямъ" (Шницлеръ: Зеленый попугай; Зудерманъ: Morituri) или „тетралогіямъ" (Шницлеръ: Часы жизни; Зудерманъ: Розы). „Повидимому—замѣчаетъ Стриндбергъ (въ предисловіи къ „Фрекенъ Юліи")—вкусъ нашего торопливаго и лихорадочнаго времени склоняется къ возможно большей краткости при возможно большей полнотѣ. И есть основаніе предполагать, что господствующимъ типомъ театральнаго произведенія станетъ пьеса, состоящая изъ одного акта или одной сцены, то, что называется Quart d'heure".

Импрессіонистическая формула должна была совершенно видоизмѣнить не только внѣшній обликъ драмы, но и ея внутреннюю сущность. Если цѣлью театральнаго представленія является уже не изображеніе дѣйствія, а возбужденіе настрое-

нія, то очевидно драма ничѣмъ не отличается отъ лирики, смѣшивается съ ней, другими словами, какъ самостоятельный видъ поэзіи, упраздняется. Въ эстетическомъ манифестѣ мюнхенскихъ модернистовъ, помѣщенномъ въ журналѣ „Blätter fuer die Kunst", такъ прямо и было сказано, что драма—„это только лирика, случайно отлившаяся въ форму діалога".

Импрессіонистическая формула приводила логически не только къ уничтоженію драмы, а также и къ упраздненію актера. Если театральное зрѣлище призвано возбуждать въ зрителѣ только извѣстныя настроенія, то нѣтъ надобности выпускать на сцену живыхъ людей, а совершенно достаточно дергать за веревочку маріонетки и сопровождать ихъ жесты чтеніемъ пьесы. Такой послѣдовательный импрессіонистъ, какъ Метерлинкъ (въ первый періодъ своей дѣятельности) и писалъ свои драмы не для настоящей, а для кукольной сцены.

Импрессіонизмъ приводилъ неизбѣжно не только къ упраздненію актера, а также къ уничтоженію театра въ обычномъ смыслѣ этого слова. Если публика нашего „лихорадочнаго и торопливаго времени" жаждетъ получить въ одинъ вечеръ какъ можно больше непродолжительныхъ, но разнообразныхъ впечатлѣній, если во имя этой цѣли писатели уже замѣнили единую пятиактную драму рядомъ маленькихъ, „пятнадцатиминутныхъ" пьесокъ, то будетъ только логически сдѣлать еще одинъ шагъ на этомъ пути и замѣнить драму литературно-музыкально-вокальнымъ концертомъ, тѣмъ, что французы называютъ Variété.

И въ самомъ дѣлѣ, въ началѣ XX в. слово Variété становится боевымъ лозунгомъ литературно-театральныхъ кружковъ, особенно въ Мюнхенѣ. [1])

Вмѣстѣ съ тѣмъ возникаетъ новый видъ сцены, cabaret во Франціи, Überbrettl въ Германіи, гдѣ передъ зрителемъ въ быстрой смѣнѣ проходятъ коротенькія номера самой разнообразной программы, и порой на этихъ модернистскихъ подмосткахъ подвизались и корифеи модернистской поэзіи—напримѣръ Ведекиндъ.

Театръ достигъ той грани, за которой начинается его уничтоженіе.

---

[1]) Lublinsky: Die Bilang der Moderne.

V.

Мѣсто театра занялъ въ эпоху расцвѣта машинной техники—кинематографъ.

Какъ это ни покажется на первый взглядъ парадоксальнымъ, механическій театръ былъ въ значительной степени подготовленъ натуралистической и импрессіонистической драмой. Драматическая техника натуралистовъ и импрессіонистовъ то и дѣло упиралось въ пантомиму.

Достаточно привести нѣсколько примѣровъ.

Вотъ сцена объясненія въ любви между Логомъ и Еленой въ драмѣ Гауптмана „Передъ восходомъ солнца".

> Лотъ снова обнимаетъ Елену и крѣпче прижимаетъ ее къ себѣ. Сначала она нѣсколько сопротивляется, но потомъ уступаетъ и смотритъ съ нескрываемымъ блаженствомъ въ лицо Лота, склонившееся къ ней. Неожиданно преодолѣвъ застѣнчивость, она цѣлуетъ его въ губы. Оба краснѣютъ, затѣмъ Лотъ отвѣчаетъ ей долгимъ горячимъ поцѣлуемъ. Обмѣнъ поцѣлуями служитъ *нѣкоторое* время единственнымъ *нѣмымъ* разговоромъ между ними.

Или вотъ какъ заканчивается IV дѣйствіе пьесы Шницлера „Одинокій путь",

> Сцена нѣсколько мгновеній пуста. Вѣтеръ усиливается. Въ аллеѣ появляется Іоганна. Медленно проходитъ мимо пруда къ террасѣ. Окна оранжерейной комнаты освѣщены. Видно, какъ Сала садится за столъ. Приходитъ слуга и наливаетъ вино. Іоганна останавливается. Она въ сильномъ возбужденіи, всходитъ на ступеньки террасы. Сала слышитъ шумъ шаговъ и оборачиваетъ голову къ окну. Іоганна, замѣтивъ это, быстро сходитъ со ступенекъ и останавливается у пруда. Смотритъ въ воду. Занавѣсъ.

Здѣсь вездѣ драма переходитъ въ пантомиму.

Та же черта въ импрессіонистическихъ пьесахъ Метерлинка. Въ драмѣ „Тамъ внутри" дѣйствіе распадается на два зрѣлища, на діалогъ, происходящій передъ домомъ, и на пантомиму, разыгрывающуюся за окномъ.

> Толпа приблизилась къ окнамъ. Марта и Марія сначала приподнимаются, потомъ, крѣпко обнявшись, подхо-

дятъ къ остальнымъ. Видно, какъ старикъ идетъ по комнатѣ. Мать тоже встаетъ и заботливо сажаетъ ребенка на кресло. Она идетъ навстрѣчу старику и протягиваетъ ему руку. Одна изъ дѣвушекъ хочетъ помочь ему снять пальто и т. д.

Для того, кто приходилъ послѣ натуралистическаго или импрессіонистическаго театра въ кинематографъ, контрастъ между этими двумя разновидностями зрѣлищъ не былъ ужъ очень рѣзокъ. То, что стремились дать публикѣ театръ натуралистическій (точное изображеніе жизни) и импрессіонистическій (рядъ впечатлѣній), лучше и легче осуществлялъ театръ механическій. Между тѣмъ, какъ режиссеръ-натуралистъ въ своемъ исканіи правды на сценѣ то и дѣло натыкался на неодолимыя техническія преграды, или на слишкомъ большую дороговизну, между тѣмъ, какъ даже самая тщательная и детальная декорація всегда какъ ни какъ сохраняла характеръ условности, кинематографъ могъ возсоздать на экранѣ какія угодно картины, крушеніе поѣзда, наводненіе, сраженіе, улицы съ ихъ движеніемъ и сутолокой. Механическій театръ могъ такимъ образомъ лучше всякаго другого удовлетворить той жаждѣ реализма, которая, по словамъ Золя, мучаетъ современнаго европейца, и которую, какъ выше было указано, не считали возможнымъ игнорировать даже сторонники „упрощенной“ сцены.

Въ кинематографѣ зритель могъ не только наслаждаться почти полнымъ сходствомъ между изображаемой и реальной дѣйствительностью, а находилъ также самыя разнообразныя, быстро мѣняющіяся впечатлѣнія, которыя, не утомляя, вмѣстѣ съ тѣмъ все снова возбуждаютъ его любопытство. Механическій театръ отвѣчалъ такимъ образомъ еще и другой потребности, характеризующей наше „лихорадочное и торопливое“ время, а именно жаждѣ все новыхъ яркихъ и мимолетныхъ образовъ, ощущеній и настроеній.

Кинематографъ соединяетъ другими словами въ себѣ сущность натурализма и импрессіонизма: онъ въ полномъ смыслѣ „театръ-модернъ“.

Какъ промышленное предпріятіе онъ имѣетъ для хозяевъ то преимущество, что сокращаетъ до минимума издержки производства, не требуя ни большихъ массивныхъ зданій, ни многочисленнаго штата актеровъ и служащихъ, ни дорого стою-

щихъ декорацій, а для малоимущей и много занятой публики онъ представляетъ то удобство, что цѣны здѣсь умѣреннѣе и представленіе не столь продолжительное.

Можно предвидѣть то недалекое будущее, когда кинематографъ станетъ на такую высоту техники, что сможетъ сказать публикѣ съ полнымъ основаніемъ: смотрите, я сама жизнь. Уже теперь удается воспроизвести на экранѣ не только очертанія предметовъ, а также разныя цвѣта и даже звуки и настанетъ время, когда *кинемофонографъ* сумѣетъ дать *полную иллюзію* жизни.

Передъ побѣдоносным натискомъ машины, упраздняющей вмѣстѣ съ устарѣлыми формами производства и анахроническія формы искусства, стоятъ въ недоумѣніи и смущеніи всѣ тѣ лица, которымъ машина грозитъ безпощаднымъ локаутомъ, всѣ тѣ лица, которыя кровными узами связаны со старымъ театральнымъ дѣломъ—антрепренеры, актеры, драматурги. И какъ нѣкогда, когда машинная техника врывалась въ заповѣдный міръ болѣе или менѣе самостоятельныхъ индивидуальныхъ производителей, идеологи ремесла звали назадъ къ патріархальному прошлому, когда ручной трудъ еще господствовалъ безраздѣльно, такъ теперь, когда механическій театръ грозитъ упразднить сцену живыхъ людей, все громче раздается призывъ „назадъ“ къ временамъ „шекспировской“ или „мольеровской“ простоты, или, какъ иронически выражался Золя, къ „древней наготѣ“.

Но сколько бы палокъ ни кидали подъ колесо исторіи, оно не остановится.

Современный зритель уже не въ силахъ притти въ восторгъ отъ такой примитивной постановки, которая еще вполнѣ удовлетворяла человѣка XVI и XVII в.; декоративный театръ въ виду дороговизны не можетъ конкурировать съ театромъ механическимъ, а всѣ попытки скрыть отсутствіе на сценѣ жизненной правды подъ маской той или иной хитроумной стилизаціи до сихъ поръ терпѣли неизбѣжное фіаско.

Поле битвы останется за кинематографомъ, болѣе всякаго другого театра соотвѣтствующимъ условіямъ буржуазно-капиталистическаго общества, вступившаго на путь развитой машинной техники!

VI.

Можно ли надѣяться на возрожденіе драмы въ коллективистическомъ обществѣ?

Если просмотрѣть довольно многочисленныя „утопіи", созданныя западно-европейскими или американскими писателями, то нетрудно замѣтить, что всѣ они очень охотно и подробно говорятъ объ архитектурѣ грядущаго человѣчества и очень скупы на слова и очень осторожны въ своихъ предсказаніяхъ относительно судьбы словеснаго творчества. Между тѣмъ какъ они описываютъ будущіе города, какъ „чуда архитектурнаго искусства", подчеркиваютъ, что эти города представляютъ „очаровательное зрѣлище" или похожи на „чудесное видѣніе" (Моррисъ: Вѣсти ни откуда; Золя: Трудъ; Блэчфордъ: Страна чудесъ), они или прямо отрицаютъ существованіе въ будущемъ обществѣ литературы или дипломатично о ней умалчиваютъ. Беллами, авторъ утопіи „Черезъ сто лѣтъ", подробнѣе другихъ остановившійся на этомъ вопросѣ, ухитряется, правда, предсказать, каково будетъ содержаніе романовъ въ коллективическомъ обществѣ, но и онъ лишь вскользь упоминаетъ о какихъ то „драматическихъ школахъ".

Такая осторожность, обнаруживаемая авторами утопій, вполнѣ понятна.

Въ обществѣ, изъ котораго исчезнутъ послѣдніе слѣды классовой, половой и національной вражды, послѣдніе слѣды контраста между городомъ и деревней, богатствомъ и бѣдностью, верхомъ и низомъ, очевидно не будетъ темъ для драматическихъ произведеній, берущихъ свои питательные соки изъ рѣзкихъ соціальныхъ противорѣчій, изъ глубины соціальной борьбы.

Иначе смотрятъ на этотъ вопросъ нѣкоторые русскіе марксисты.

Они напротивъ склонны предполагать, что соціалистическое общество представитъ весьма благопріятную почву спеціально для трагедій.

Въ своей высшей степени интересной утопіи „Красная Звѣзда" А. А. Богдановъ заставляетъ жителя Марса Энно знакомить сына земной планеты Летти съ искусствомъ марсіанъ и оказывается, что у послѣднихъ въ большомъ ходу не только „описанія природы", а также „трагедіи". На удивлен-

ный вопросъ Летти, откуда же марсіане, жизнь которыхъ протекаетъ въ общемъ такъ мирно и счастливо, берутъ сюжеты для трагическихъ зрѣлищъ. т. е. такихъ зрѣлищъ, которыя изображаютъ безвыходное положеніе человѣчества или индивидуума, Энно замѣчаетъ, что у нихъ, правда, „царствуетъ миръ между людьми", но „нѣтъ и не можетъ быть мира съ стихійностью природы". „Опасность истощенія природныхъ силъ—повѣствуетъ Энно—не разъ уже вставала передъ нами то въ одной, то въ другой области труда". Летти это заявленіе не удовлетворяетъ. Онъ резонно указываетъ на то, что въ соціалистическомъ обществѣ даже въ моментъ величайшей опасности „гигантскія усилія напряженной борьбы такъ равномѣрно распредѣляются между безчисленными личностями", что очевидно „трагедія цѣлаго" не можетъ нарушить „спокойнаго счастья" отдѣльнаго индивидуума. Выбитый изъ своей позиціи возраженіями Летти, Энно вдругъ неожиданно выдвигаетъ совершенно новый аргументъ въ пользу существованія трагедіи даже въ соціалистическомъ строѣ. „Спокойное счастье?!—пожимаетъ онъ плечами. „Развѣ не возникаетъ глубокихъ противорѣчій жизни изъ самой ограниченности отдѣльнаго существа по сравненію съ цѣлымъ, изъ самаго безсилія вполнѣ слиться съ этимъ цѣлымъ, вполнѣ растворить въ немъ свое сознаніе и охватить его своимъ сознаніемъ". Вполнѣ понятно, что современный интеллигентъ, дитя атомистическаго общества, индивидуалистъ по самому своему соціальному положенію, легко можетъ стать жертвой сознанія „безсилія" раствориться въ „цѣломъ", когда онъ идейно переходитъ на точку зрѣнія коллективизма. Предполагать же возможность такой драмы въ душѣ будущаго человѣка, который съ малыхъ лѣтъ будетъ расти въ атмосферѣ коллективнаго труда и коллективной жизни, не значитъ ли это считать вѣчнымъ психическій строй современнаго интеллигента—соціалиста?

Еще рѣшительнѣе А. А. Богданова настаиваетъ на расцвѣтѣ трагическаго искусства въ соціалистическомъ обществѣ А. В. Луначарскій въ своей статьѣ, помѣщенной въ театральномъ сборникѣ, изданномъ Шиповникомъ. По его мнѣнію въ будущемъ повысится въ „сильнѣйшей степени" сознаніе „зависимости человѣка отъ холодныхъ и черныхъ глубинъ мірового пространства, таящихъ свои убійственные сюрпризы" и „острѣе", чѣмъ теперь, будутъ ощущаться „всевозможныя проявле-

нія ограниченности нашего духа", живѣе, чѣмъ теперь будетъ чувствоваться его „плѣнъ". Оба эти чувства—чувство безпомощности и ограниченности человѣка среди грозной стихіи—и лягутъ въ основу „свободнаго религіознаго культа будущаго", подъ вліяніемъ котораго „храмы превратятся въ театры, а театры въ храмы". Изъ этого все обостряющагося и разрастающаго сознанья „жизненной трагедіи" будутъ въ соціалистическомъ обществѣ черпать „одинаково мыслящіе сограждане и сохудожники" матеріалъ для трагическихъ зрѣлищъ, „долженствующихъ поднять душу до религіознаго экстаза бурнаго или же философски-спокойнаго"[1]).

Въ этомъ смѣшеніи религіи и трагедіи, въ этомъ превращеніи театра въ храмъ нѣтъ ничего страннаго, если въ основу трагическаго чувства класть сознаніе зависимости человѣка отъ „убійственныхъ сюрпризовъ" стихіи, потому это же самое сознаніе лежитъ и въ основѣ чувства религіознаго.

Но въ самомъ ли дѣлѣ чувство зависимости отъ „холодныхъ и черныхъ глубинъ міровою пространства" въ будущемъ повысится въ „сильнѣйшей степени"?

Все позволяетъ, напротивъ, думать, что по мѣрѣ того, какъ человѣчество переходитъ все къ болѣе высокимъ формамъ хозяйственной дѣятельности, по мѣрѣ того, какъ развивается машинная техника, по мѣрѣ того, какъ, выражаясь словами Рих. Вагнера, природа превращается изъ госпожи въ служанку, чувство безпомощности и неустойчивости все болѣе уступаетъ мѣсто чувству увѣренности и безопасности.

Когда эпоха натуральнаго хозяйства смѣнилась періодомъ бойкой международной торговли (XIV—XVI вв.) когда люди уже не зависѣли въ прежней мѣрѣ отъ засухи и холода, отъ „убійственныхъ сюрпризовъ" природы, они облегченно вздохнули и принялись съ жизнерадостнымъ смѣхомъ хоронить тѣхъ самыхъ боговъ, передъ которыми они такъ недавно еще трепетали. Вѣкъ Ренессанса, съ его оживленными торговыми сношеніями и бойкой городской жизнью, былъ вмѣстѣ съ тѣмъ не даромъ и вѣкомъ безвѣрія и иррелигіозности. Правда, морская торговля была тогда сопряжена съ значительнымъ рискомъ, купецъ могъ

---

[1]) О возрастающемъ сознаніи „жизненной трагедіи" писалъ въ свое время очень краснорѣчиво идеалистъ г. Бердяевъ, имѣвшій однако въ виду буржуазное общество и буржуазную психику, въ статьѣ о Метерлинкѣ, помѣщенной въ сборникѣ „Литературное Дѣло".

также легко разориться, какъ и разбогатѣть, подобно венеціанскому „царственному купцу“ Антоніо, потому что, какъ замѣчаетъ Шейлокъ, „корабли вѣдь только доски, на морѣ и на сушѣ живутъ крысы и воры, а къ тому же опасны вѣтры, волны и скалы“. Ненадежность богатства купца вызывала естественно въ немъ чувство неувѣренности въ своей судьбѣ и располагала его къ преклоненію передъ другими фетишами. Эмансипировавшись изъ подъ власти боговъ и святыхъ, человѣкъ эпохи возрожденія склонилъ свои колѣна передъ богиней фортуной, владычицей міра, и если средневѣковой земледѣлецъ искалъ помощи отъ „убійственныхъ сюрпризовъ“ стихіи у святыхъ и священника, то купецъ XV и XVI вв. обращалъ свои взоры къ звѣздамъ и астрологамъ. Однако, въ настоящее время когда утлые корабли замѣнены гигантскими пароходами, когда по океану уже не разъѣзжаютъ пираты, когда всюду существуютъ страховыя общества, даже морская торговля не сопряжена съ особеннымъ рискомъ и люди уже не зависятъ и въ этой области отъ богини счастья, объ измѣнчивости которой такъ много толковала литература эпохи Ренессанса.

Начиная съ XVIII ст. центръ тяжести хозяйственной жизни перемѣстился окончательно въ крупные фабричные города и, по мѣрѣ того, какъ машина покоряла пядь за пядью грозную стихію, человѣкъ все менѣе зависѣлъ отъ ея „убійственныхъ сюрпризовъ“. Подъ напоромъ техническихъ завоеваній міръ трансцендентныхъ боговъ и призраковъ терялъ свой прежній таинственный и страшный обликъ. При яркомъ свѣтѣ техники и знанія гасло религіозное чувство, въ которомъ особенно отчетливо выражалось сознаніе зависимости человѣка отъ грозной стихіи. Правда, въ продолженіе всего XIX в. дѣлались попытки возстановить погибавшую религію, но эти попытки или были продиктованы опредѣленными классовыми интересами или же отражали усталость и смерть извѣстныхъ соціальныхъ группъ. Большая дорога исторіи во всякомъ случаѣ лежала мимо этихъ реставраціонныхъ затѣй и шла къ упраздненію религіознаго чувства. Гюйо имѣлъ полное основаніе озаглавить одно изъ своихъ сочиненій: L'irreligion de l'avenir.—„Иррелигіозность будущаго“.

Вмѣстѣ съ тѣмъ въ XIX в. трагедія уступила свое мѣсто драмѣ. Безвыходное положеніе дѣйствующихъ лицъ обусловли-

валось теперь уже не зависимостью ихъ отъ какихъ-то таинственныхъ трансцендентныхъ силъ, а отъ чисто земныхъ и преходящихъ причинъ, главнымъ образомъ, отъ семейныхъ и соціальныхъ недочетовъ современнаго общества. И даже, если писатели превращали драму снова въ трагедію, они на мѣсто „холодныхъ и черныхъ глубинъ мірового пространства“ ставили такія имманентныя силы, какъ законъ наслѣдственности (Ибсенъ: Призраки) или законъ сохраненія рода (Эрвье: Бѣгъ факеловъ). Мало того. Новѣйшимъ драматургамъ, какъ Метерлинку, пришлось даже придумать особый видъ трагизма, который выдавался ими за настоящій, трагизмъ „будничный“, quotidien, вытекающій изъ грозящей человѣку на каждомъ шагу физической смерти. Безвыходность героевъ Метерлинка заключается не въ томъ, что имъ приходится бороться противъ обстоятельствъ, которыя сильнѣе ихъ, а только въ томъ, что имъ приходится умирать. Смерть въ самомъ простомъ, будничномъ смыслѣ этого слова—вотъ истинная героиня маленькихъ пьесокъ Метерлинка. „Равнодушная, неумолимая, слѣпая, она дѣйствуетъ ощупью, почти наугадъ... а вокругъ нея—ничтожныя, слабыя, трепещущія, пассивно-задумчивыя существа, и слова, которыя они произносятъ и слезы, которыя они проливаютъ, падаютъ въ бездну, на краю которой разыгрывается драма“ (Метерлинкъ).

Этому „будничному“ трагизму, надо думать, не будетъ мѣста въ коллективистическомъ обществѣ. Соціальный гнетъ и неравенство уже не поставятъ человѣка въ безвыходное положеніе, а что касается смерти, то наши отдаленные потомки, не похожіе на „ничтожныя“ и „пассивно-задумчивыя“ существа Метерлинка, продукты соціальнаго распада и неврастеническаго безсилія, сумѣютъ отнестись къ ней съ тѣмъ стоическимъ спокойствіемъ, съ какимъ ее встрѣчали изображенные Свифтомъ благородные гуингмы, эти „совершенныя созданія“ природы.

Въ своей книгѣ „Иррелигіозность будущаго“ Гюйо посвятилъ нѣсколько краснорѣчивыхъ страницъ выясненію той мысли, что подъ вліяніемъ развитія техники, промышленности, страхового дѣла и, наконецъ, просвѣщенія, въ человѣкѣ неизбѣжно гаснетъ религіозное чувство, понятое въ смыслѣ сознанія его зависимости отъ грозной стихіи, и къ этимъ превосходнымъ страницамъ остается только прибавить, что вмѣстѣ

съ нимъ идетъ на убыль и чувство трагическаго, сознаніе „жизненной трагедіи".

Несмотря на блестящее развитіе техники все же и въ настоящее время человѣкъ еще не является безусловнымъ хозяиномъ стихіи, еще не побѣдилъ вполнѣ Царицу-Судьбу.

Господствующая, благодаря индивидуалистической организаціи производства, анархія неизбѣжно приводитъ буржуазно-капиталистическое общество къ періодически повторяющимся кризисамъ, которые можно до извѣстной степени предвидѣть, но которыхъ нельзя избѣжать, и эти кризисы дѣлаютъ благосостояніе современнаго общества нѣсколько неустойчивымъ, дѣлаютъ положеніе какъ господствующихъ, такъ и подчиненныхъ классовъ необезпеченнымъ. Современный буржуазный міръ похожъ до извѣстной степени на изображенный Метерлинкомъ въ „Слѣпыхъ" островъ, который со всѣхъ сторонъ омываетъ грозная стихія, готовая его ежеминутно поглотить.

Въ современномъ буржуазно-капиталистическомъ обществѣ чувство зависимости отъ злого Рока, поэтому, еще не совсѣмъ исчезло, тѣмъ болѣе, что распадъ оттѣсняемыхъ экономическимъ развитіемъ соціальныхъ группъ и повышенная нервозность, вызванная всѣмъ укладомъ крупно-капиталистической, машинной культуры весьма способствовали (въ 80 и 90 годахъ) возникновенію фаталистической концепціи жизни. Новѣйшая драма (Ибсенъ, Гауптманъ, Метерлинкъ, Хальбе) проникнута до самой сердцевины безнадежно-фаталистическимъ настроеніемъ, но самый Рокъ значительно въ ней измѣнился. Это уже не та Судьба, которая является за одно олицетвореніемъ объективныхъ законовъ бытія и идеи моральнаго міропорядка, это не та Судьба, которая по словамъ Шиллера „возвышаетъ человѣка, уничтожая его"—

das Schicksal
Welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt.

Въ новѣйшей драмѣ Рокъ превратился въ простую случайность, вторгающуюся неожиданно въ жизнь людей и играющую ими, какъ пѣшками. Въ вѣкъ механическихъ двигателей и Рокъ сдѣлался чисто механическимъ явленіемъ. Вліяніе его на участь героевъ уже не вызываетъ того очищающаго душу впечатлѣнія, не возбуждаетъ той катарсисъ, въ которой классическая трагедія усматривала свою конечную цѣль. Въ этой зависимости человѣка отъ коварнаго случая, дѣйствующаго изъ-

за угла, безсмысленно уничтожающаго невинныхъ людей (Гамсунъ: „Драма жизни"; Гауптманъ: „Ткачи"; Хальбе: „Юность";) отражается зависимость буржуазнаго общества отъ рынка, состояніе котораго не поддается точному учету и однако разстраиваетъ въ корень благосостояніе тысячи предпринимателей и милліоновъ тружениковъ.

Но и эта послѣдняя зависимость человѣка отъ „убійственныхъ сюрпризовъ" стихіи не вѣчна. Настанетъ время и человѣчество, объединившись вновь въ Международное Товарищество Работниковъ, окончательно низложитъ Царицу-Судьбу.

Въ коллективистическомъ обществѣ, гдѣ особыя статистическія комиссіи будутъ зорко слѣдить за тѣмъ, чтобы производство и потребленіе находились въ гармоническомъ равновѣсіи, исчезнетъ почва для кризисовъ, а съ ней и послѣдняя возможность „убійственныхъ сюрпризовъ" со стороны коварной стихіи.

На плечахъ побѣжденной и покоренной Природы человѣчество перейдетъ изъ „царства необходимости" въ „царство свободы".

Такимъ образомъ все говоритъ въ пользу того, что въ будущемъ чувство зависимости человѣка отъ „холодныхъ и черныхъ глубинъ міроваго пространства" не только не „повысится въ сильнѣйшей степени", а напротивъ пойдетъ на убыль, и что чувство „ограниченности человѣческаго духа" уступитъ мѣсто все растущей самоувѣренности и силѣ. Вмѣстѣ съ сознаніемъ „жизненной трагедіи" исчезнетъ неизбѣжно почва и для трагическихъ зрѣлищъ. Забывъ былыя распри, человѣчество изъ хаоса разъединенія перейдетъ на путь солидарной и планомѣрной борьбы всѣхъ противъ общаго врага—противъ „стихійности природы"—и изъ нѣдръ его духа, вмѣстѣ съ ощущеніемъ безпредѣльной мощи, родятся лишь ликующіе гимны, озаренные свѣтомъ радости и счастія, въ честь новой жизни, созданной объединенными силами всѣхъ!

VII.

Если въ коллективистическомъ обществѣ едва ли найдется матеріалъ для трагическихъ зрѣлищъ, то съ другой стороны возможно, что въ немъ не будетъ почвы и вообще для театральныхъ представленій въ нашемъ смыслѣ слова.

Правда, А. В. Луначарскій убѣжденъ, что театру предстоитъ въ будущемъ такая „великолѣпная роль", которую даже и описать невозможно за отсутствіемъ въ настоящее время подходящихъ для этого „красокъ" [1]). Въ упомянутой выше статьѣ онъ проводитъ ту мысль, что въ соціалистическомъ строѣ бокъ-о-бокъ будутъ существовать „коллективный" и „интимный" театръ. Въ первомъ будутъ ставиться трагедіи, изображающія переживанія цѣлаго, во второмъ діалоги и монологи, выражающіе настроенія отдѣльныхъ личностей.

Такое сопоставленіе и вмѣстѣ противопоставленіе живо переноситъ насъ не въ коллективистическій міръ, а въ любое современное буржуазное общество, гдѣ искусство еще не упразднено. Въ Германіи антитеза между „коллективнымъ" и „интимнымъ" театромъ формулируется въ настоящее время такъ: или Festspielhaus или Kammerspielhaus. Подъ Festspielhaus подразумѣвается общедоступный, по мѣрѣ возможности безплатный народный театръ. Къ этому типу принадлежитъ напр. театръ въ Байрейтѣ.

„Наша первая и важнѣйшая задача—писалъ Вагнеръ,— заключается въ томъ, чтобы доставить свободный доступъ, а въ случаѣ надобности даже оплатить путевыя издержки и пребываніе въ чужомъ городѣ тѣмъ, порою лучшимъ сынамъ Германіи, которые обыкновенно лишены всякихъ средствъ. Пусть матеріальная необезпеченность никого не лишитъ возможности принять участіе въ нашихъ эстетическихъ замыслахъ и нашей эстетической дѣятельности". И еще въ настоящее время „патронатъ", завѣдующій финансовой частью предпріятія, озабоченъ изысканіемъ средствъ, чтобы осуществить мечту Вагнера о безплатномъ всенародномъ театрѣ [2]).

Напротивъ, „интимный" театръ имѣетъ тенденцію стать театромъ для немногихъ, для богатой, избранной публики. Такъ берлинскій Kammerspielhaus Макса Рейнхарта вмѣщаетъ только 200 человѣкъ.

Разчитанныя на разные слои общества, обѣ эти сцены имѣютъ совершенно противоположный репертуаръ. Между тѣмъ, какъ на сценѣ „коллективнаго" театра идутъ пьесы, кото-

---

[1]) Большинство авторовъ утопій или только вскользь упоминаютъ о театрѣ въ будущемъ обществѣ, (Моррисъ, Золя) или же замѣняютъ театральныя представленія концертомъ (Блечфордъ).

[2]) Golter: Bayreuth., въ серіи Das Theater, изд. Hagemann.

рыя могутъ и должны найти отзвукъ въ широкихъ массахъ, на сценѣ „интимнаго“ театра ставятся лишь такія драмы, которыя по сердцу небольшой кучкѣ гастрономовъ эстетики.

Противоположность между „коллективнымъ“ и „интимнымъ“ театромъ предполагаетъ другими словами наличность классовой организацiи общества со всѣми ея интеллектуальными, моральными и эстетическими послѣдствiями и очевидно падаетъ вмѣстѣ съ дѣленiемъ общества на классы.

Въ коллективистическомъ строѣ, вѣроятно, не только не будетъ такого разнообразiя театральныхъ типовъ, какъ нѣкоторые склонны допустить, а быть можетъ исчезнетъ и самое представленiе о театрѣ, т. е. о подмосткахъ, на которыхъ актеры воспроизводятъ передъ публикой другую призрачную жизнь.

Въ первобытной общинѣ, не знавшей дѣленiя на классы, не существовало никакихъ театральныхъ представленiй. Въ торжественные дни собирались всѣ работники-производители и сообща устраивали хороводъ, шествiе, пляску. Въ этомъ недиференцированномъ обществѣ еще не было дѣленiя на зрителей и актеровъ, на сцену и публику. Коллективный строй жизни порождалъ съ логической неизбѣжностью коллективныя празднества.

Какъ только первобытная община распалась на классы, этотъ соцiальный переворотъ долженъ былъ совершенно видоизмѣнить и прежнiя формы эстетическихъ развлеченiй. По мѣрѣ того, какъ недавно еще единое цѣлое раздваивалось на собственниковъ-организаторовъ и трудящуюся массу, въ глазахъ первыхъ неизбѣжно раздваивалась и самая сущность человѣка. Подобно тому, какъ общество состояло теперь изъ командующаго и руководящаго верха и управляемаго и подчиненнаго низа, такъ и самъ человѣкъ распадался теперь на высшее начало—духъ—и на инертную массу, оживляемую и движимую имъ,—тѣло. Группа собственниковъ-организаторовъ пользовалась этимъ дуалистическимъ ученьемъ о духѣ и матерiи, какъ для того, чтобы оправдать свою власть, такъ и для того, чтобы упрочить свое господство. По мѣрѣ того, какъ эта дуалистическая концепцiя все болѣе проникала въ сознанiе не только господъ, но и массы, незамѣтно раздваивался, или, лучше сказать, удваивался и объективный мiръ. Надъ видимою дѣйствительностью строилось другое царство—царство тѣней, ду-

ховъ, двойниковъ—которое оказывало огромное вліяніе на жизнь и судьбу людей.

Изъ этой концепціи о двухъ противоположныхъ мірахъ и возникло представленіе о театрѣ.

„Человѣкъ—замѣчаетъ проф. Випперъ [1])—придумалъ театръ, исходя изъ вѣры въ двойственность міра и въ двойной характеръ собственнаго существа; онъ спѣшилъ въ яркихъ краскахъ нарисовать второй свѣтъ и, конечно, повторялъ лишь въ повышенныхъ тонахъ самого себя". „Театръ всегда силится повторить, воспроизвести противъ ряда дѣйствительныхъ событій и людей, противъ зрительнаго ряда еще подобный же сценическій рядъ. Театральныя тѣни слѣдуютъ за жизнью, и театромъ мы точно удваиваемъ житейскія фигуры и формы".

Если первоначально сцена символизировала второй міръ тѣней и двойниковъ, то, съ теченіемъ времени, она сама въ свою очередь удваивалась и на ней рядомъ съ людьми дѣйствовали тѣни и двойники, какъ напр. въ старомъ японскомъ и китайскомъ театрѣ, и эта черта сохранилась еще въ шекспировскомъ и даже романтическомъ театрѣ новѣйшихъ временъ.

Какъ міромъ загробныхъ духовъ, такъ и міромъ театральныхъ тѣней, господствующій классъ пользовался для одной и той же цѣли: видѣлъ въ нихъ средство держать въ подчиненіи массу производителей и работниковъ.

На раннихъ ступеняхъ культуры театръ преслѣдовалъ главнымъ образомъ полицейскія задачи: при помощи страшныхъ масокъ и чудовищныхъ образовъ, мстительныхъ боговъ и карающихъ дьяволовъ театральное представленіе приводило зрителей въ трепетный страхъ. Въ позднѣйшія времена командующая группа уже не прибѣгала къ такимъ грубымъ формамъ запугиванія и все-таки она попрежнему видѣла въ сценѣ прекрасное средство загипнотизировать игрою тѣней зрительный залъ и такимъ образомъ незамѣтно навязать ему свои собственныя представленія о жизни, обществѣ и морали.

Вотъ почему каждый разъ, когда новый классъ вступалъ въ борьбу съ недавними господами изъ-за власти, онъ направлялъ свои аттаки не только противъ міра загробныхъ духовъ, но и противъ міра театральныхъ тѣней, отрицая первый и упраздняя второй.

---

[1]) Випперъ. Психологія театра.

Такъ англійская буржуазія XVII вѣка была настолько послѣдовательна, что не признавала ни самостоятельнаго существованія духа, ни театральнаго искусства.

Если въ періодъ революціоннаго подъема буржуазія всегда возставала противъ дуализма матеріи и духа, то достигнувъ власти, она стремилась какъ можно скорѣе возстановить разрушенный міръ духовъ и вмѣстѣ съ тѣмъ использовать и театръ въ интересахъ своего классового господства.

Въ соціалистическомъ обществѣ, гдѣ не будетъ противоположности между собственниками и производителями, между организаторами и массой, между господами и подчиненными, очевидно не будетъ почвы и для возникновенія и существованія дуалистическихъ концепцій жизни и вмѣстѣ съ представленіемъ о надземномъ мірѣ духовъ, властвующемъ надъ грубой матеріей, исчезнетъ и представленіе о возвышающихся надъ зрительнымъ заломъ подмосткахъ, съ высоты которыхъ призрачные двойники подчиняютъ путемъ гипноза въ извѣстныхъ цѣляхъ психику реальныхъ людей.

Въ соціалистическомъ обществѣ сцена должна снова слиться съ публикой и театральныя зрѣлища съ ихъ раздѣленіемъ на зрителей и актеровъ уступятъ мѣсто коллективнымъ празднествамъ, торжественнымъ процессіямъ, массовымъ хорамъ и т. п.

В. Фриче.

ОГЛАВЛЕНІЕ.

цѣна 1 р. 75 к.

Складъ изданія: Москва, Тверская, Оружейный пер., д. Боткина, кв. 33.
Тел. 207-00.

Отдѣленіе: Книжный магазинъ [illegible]монова, Москва, Б. Никитская, 22.
[illegible]77-52.